

الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر

منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي

(دراسة آثارية حضارية لدراسات الفنية الوافدة)

الجزء الأول

الدكتور

محمد الناصر ياسين



تليفاكس: ٥٣٥٤٣٨٠ / ٥٣ / الإسكندرية

الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر
منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي

الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر

د. عبد الناصر ياسين

كمبيوتر: (دار الوفاء)

طباعة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد

بجوار مساكن درباله بلوك رقم (٣)

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - إسكندرية

رقم الإيداع: ٢٠٠٢ / ١٦٣٣

الترقم الدولى: 7 - 225 - 327 - 977

الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر

منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي

(دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة)

الجزء الأول

دكتور

عبد الناصر ياسين

مدرس الآثار والفنون الإسلامية

الطبعة الأولى

٢٠٠٢

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٣٥٤٤٣٨ - الإسكندرية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

{اهبطوا مصرًا فإن لكم ما سألتم}

(سورة البقرة : ٦١)

{ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين}

(سورة يوسف : ٩٩)

صدق الله العظيم

إهداء

إلى

روح الأستاذ والأخ والصديق الدكتور "محمد غيطاس" .. من
رحل عن دنيانا فاحتفت من حياتنا قيمة عظيمة .. ومع هذا
بقيت معنا ذكراه العطرة .. بقي معنا ما غرسه فينا من علم
غزير، وقيم عليا نبيلة .. عهداً أستاذي العظيم أن أكون كما
كنت، محباً وعاشقاً للعلم، أعيشه مهما كانت التضحيات وآني
أن أتعيش منه مهما كانت المغريات.

شكر وتقدير

{ الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله {
(الأعراف : ٤٣)

يطيب لى فى مستهل هذا العمل، الذى ابتغيت فيه مرضاة الله، أن
أتقدم بوافر شكرى وعظيم امتنانى، إلى أستاذتى الفاضلة صاحبة الخلق والعلم
الفياض، الأستاذة الدكتورة/ أمال العمرى، التى شملتني برعايتها، وتوجيهاتها
المستمرة أثناء فترة إعدادي لرسالة الدكتوراة، التى نوقشت بقسم الآثار
الإسلامية بكلية الآداب بسوهاج عام ١٩٩٩م، والتي يسرنى أن أقدمها فى هذا
الكتاب.

كما لا يفوتنى فى هذا المقام أن أتوجه بالشكر الخاص لأستاذتى، الأستاذ
الدكتور/ محمد عبد الستار عثمان، والدكتور/ عوض الإمام، اللذين يقدمان
لى دوماً كل الرعاية والاهتمام.

كما يسعدنى أن أتقدم بخالص شكرى وعظيم إمتنانى إلى العالمين
الرائدين الأستاذ الدكتور/ ربيع حامد خليفة والأستاذ الدكتور/ محمد
مصطفى نجيب لما قدماه لى من نصح وتوجيه ليخرج هذا العمل على هذا
النحو.

فجزاهم الله عنده خير الجزاء.

المؤلف

مقدمة

مرت الإنسانية منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى العصر الإسلامي، بأطوار متعاقبة من الحضارات، التي مهما اختلفت مواقعها وأزمانها، فهي أولا وأخيرا، ثمرة نتاج للفكر الإنساني.

وقدر للحضارة الإسلامية أن تكون الحلقة الأخيرة من حلقات سلسلة الحضارات الإنسانية القديمة، كما قدر لها أن تكون أوسع تلك الحضارات انتشارا، إذ امتدت فيما بين حدود الصين شرقا حتى جبال البرانس والمحيط الأطلنطي غربا، ومن إيطاليا وصقلية شمالا حتى أواسط أفريقيا جنوبا.

وكانت تلك المساحة الشاسعة من العالم القديم مهدا لحضارات وفنون متباينة. بحسب للإسلام. كما نجح في جميعها تحت لواء واحد، بأن وحد أيضا بين فنونها غير المتجانسة. وإذا كان مما لوحظ أن الفنون الإسلامية قد تمتعت بتنوع عظيم، تنوعا أصاب عناصرها وأشكالها وصناعاتها وزخرفتها، إلى الحد الذي يصعب معه كثيرا أن نجد أثرين إسلاميين متماثلين تماما، فمما لاشك فيه أن الفنون الإسلامية قد تميزت بوحدة^(١) تدعو إلى الدهشة. ولعل خير دليل على ذلك ما عناه أكثر الباحثين تخصصا من صعوبات في نسبة كثير من التحف الإسلامية إلى قطر بعينه، أو محاولة تحديد تاريخ ثابت لها.

والحق أن "إنجهاوزن" كان موفقا في تعبيره عن الوحدة التي تميز بها الفن الإسلامي، وهو ما يتضح في قوله: "والواقع أن اتجاه الفن الإسلامي إلى المحافظة على انسجام نمطي عام، جعل هذا الفن وكأنه لغة مشتركة يفهمها أهل عالم الإسلام بسهولة، ويستمتعون بها ويقلدونها في كل مكان، وكان لهذا الفن جاذبية أوسع من جاذبية اللغة العربية نفسها أو حتى الحروف العربية، ولم يكن يفوقه إلا الدين"^(٢).

وعلى الرغم من أن أكثر المستشرقين حاولوا قدر طاقاتهم تجريد الفن الإسلامي عن شخصيته، ولصق كل ما تقع عليه أعينهم من عناصره المعمارية والزخرفية، إلى الفنون السابقة عليه، كالفن البيزنطي والفارسي والهندي والقبطي والروماني^(٣) والتركي والبربري والزنجي وغير ذلك. فمما لاشك فيه أن ما ذهبوا إليه أمر لا ينقص من قدر الفن الإسلامي إذ كانت سمة الحضارات جميعا أن تتأثر ويؤثر بعضها في بعض لفترة من الزمن، ثم لا تلبث أن تجد لنفسها أسلوبا مميزا بعد ذلك^(٤). وكان من الطبيعي طالما أن الفن الإسلامي آخر وليد في فنون العالم القديم، أن يكون مدينا بالكثير للفنون التي سبقتة - خاصة فنون آسيا الغربية - فيجنى من تراثها، ولكنه اختار منها ما يشاء من عناصر، ثم أكسبها طابعه الخاص، ومنحها وجها جديدا لا يمكن به التعرف على أصولها، وكلما مر به الزمن أخذ يبتعد شيئا فشيئا عن المؤثرات التي أحاطت بمولده^(٥).

والدراسة ليست في موضع الدود عن الفن الإسلامي، أو محاولة إنكار تأثره بالفنون السابقة أو المعاصرة له، فذلك حقيقة لا مراء فيها، نخطن كل الخطأ لوزعنا أن هذا الفن ولد أصيلا، ولم يتأثر بغيره، وأنه كان هو فحسب المؤثر في غيره من الفنون^(٦).

ظاهرة الاقتباس أو التأثر بالفنون السابقة ظاهرة لا ينفرد بها الفن الإسلامي، إذ هي ظاهرة عالمية، أو هي سنة الطبيعة البشرية، فما من فن إلا واقتبس من الفنون السابقة، وما

من فنان إلا تلقى مبادئ فنه من معلم أو مدرسة. فالحضارات جميعها - كما سبق القول - سلسلة متصلة الحلقات، بل إنه كلما ازداد الفن قابلية للاقتباس والتأثر، كلما ازدادت فيه صفة الحيوية، ونمت فيه غريزة الابتكار^(٣).

إذا فلم يكن الفن الإسلامي متفرداً في اقتباسه من فنون الحضارات السابقة أو المعاصرة له. والأمثلة على ذلك كثيرة، فلننظر على سبيل المثال إلى الفن اليوناني القديم كم استفاد من الفن المصري القديم، وكم نهل الفن الروماني من الفن اليوناني، وماذا استمد الفن البيزنطي من الفن الروماني وفنون الشرق^(٤). بل والأكثر من ذلك أن الفن المصري القديم بما له من أسبقية وأصالة كان يقتبس من فنون الحضارات المعاصرة له. ويذكر "أحمد فخري" في هذا الصدد "إن إقبال المصريين على اقتباس بعض أساليب الفنون الأجنبية يدل بوضوح على تضجوع فني بينهم جعلهم يتطلعون إلى آفاق أبعد من الآفاق المحلية، كما يدل أيضاً على المرونة التي يجب أن يتحلى بها كل شعب يبدأ كل فترة تقدم حقيقي في تاريخه"^(٥).

نعم نخطئ خطأ جثيماً إذا حاولنا القول بأن الفن الإسلامي كان فناً أصيلاً ولم يتأثر بغيره من الفنون، فالأصالة كما يذكر أحد المسؤولين العرب "هي عدم غلق أبواب المنازل ونوافذها بحيث نحبس أنفسنا في مجال ضيق فتختنق ونموت، ولا أن نفتح أبواب منازلنا ونوافذها ونزيل سقوفها، فنكون عرضة لمختلف التيارات تلعب فينا كما تشاء.. وإنما هي أن نفتح أبوابنا على حضارات غيرنا من الأمم ونطل عليها من النوافذ، فنأخذ منها ما يناسب ثقافتنا وفكرنا وعقيدتنا ونترك جانباً ما لا يتماشى وعقليتنا ومبادئ ديننا الحنيف"^(٦).

ولا يختلف مفهومنا السابق حول أصول الفن الإسلامي ومصادره اشتقاقه، عن مفهومنا في دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، فالتأثيرات الفنية الوافدة على مصر الإسلامية، لم تكن أبداً أمراً معيباً، ولم تكن دليل ضعف على شخصيتها الفنية، بل كانت شاهداً مرئياً على قوة حيوية وفاعلية هذا الفن، وفي هذا الصدد يذكر أحد العلماء "إذا كانت التأثيرات الخارجية كارثة على الضعفاء فإنها مصدر قوة وغنى للأقوياء، لأن الضعفاء وحدهم هم الذين تسيطر عليهم التأثيرات، بينما الأقوياء يجدون فيها غذاء، ومصر استطاعت أن تكون قوية لأنها زخرت بفيض من الأغذية الخارجية خلال آلاف السنين وتاريخها يكشف عن لوحة ذات غنى خارق، تلاقى فيه واتحدت أشد العناصر اختلافاً إلى قدرتها على الاستيعاب، وكانت أحياناً متباعدة أشد التباين إن مصر ملتقى الدنيا"^(٧).

نعم كانت مصر عبر تاريخها الطويل ملتقى الدنيا.. أم الدنيا.. بل هي الدنيا^(٨).. حباها الله "عز وجل" بعقريه المكان والزمان، وبكثير من الفضائل التي جعلت أهل الدنيا يسعون إليها أنظروا ماذا يقول "ابن الكندي" عن إحدى هذه الفضائل "وأجمع أهل المعرفة: أن أهل الدنيا مضطرون إلى مصر يسافرون إليها، ويطلبون الرزق بها، وأهلها لا يطلبون الرزق في غيرها، ولا يسافرون إلى بلد سواها، حتى لو ضرب بينها وبين بلاد الدنيا لغنى أهلها بما فيها عن سائر بلاد الدنيا"^(٩).

لقد توافرت لمصر إمكانات قل أن توجد في غيرها من الأقطار، فبالإضافة - كما

سبقت الإشارة- إلى ما تمتعت به من قدرات اقتصادية هائلة وعبقورية في مكانها وزمانها. تمتعت قبل كل ذلك وبعده بعبقرية شعبها، فلا مكان أو زمان يصنع حضارة، إنما الإنسان هو صانعها. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الحضارة كانت اختراعاً عصبياً... فتاريخ عصر هو تاريخ الحضارة.. وقصة المجتمع الذي عاش على أرض مصر هي قصة الحضارة بعينها^(١٢). وكان الفن بمصر في العصر الإسلامي، هو مرآة صادقة لأهم الجوانب الحضارية خلال هذا العصر. نرى فيه جانباً من مبتكرات وإبداعات شعبها، ونرى فيه جانباً آخر يعكس قدرات استيعاب فنانها لمظاهر التأثيرات الفنية التي وقّدت إلى مصر عن شتى بقاع العالم آنذاك.

وقد أسهمت عدة عوامل في تغلغل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، منها الموقع الجغرافي، والرخاء الاقتصادي، والأمان الاجتماعي. ثم زيد عليها في العصر الإسلامي، وحدة العقيدة، واللغة، والخط العربي، ونظام الخلافة الإسلامية، والحج، والتجارة، وانتقال الصانع، وعلاقات الحكام وأتباعهم، وما نتج عن ذلك من أحلاف ومصاهرات وبنشات يسهل انتقال الطرز الفنية وتبادل الأفكار^(١٣)، وذلك علاوة على انتقال الطلاب والعلماء، وأسرى الحروب، ونظام الالتزام أو "الليتورجيا" Leiturgia. وغير ذلك من العوامل التي سوف نتناولها بالتفصيل في الدراسة.

ويهمنا في هذا الصدد التأكيد على بعض هذه العوامل، ومنها: حرية انتقال الصانع والفنانين بين أقطار العالم الإسلامي، وقد كان من المؤلف أن نجد في مصر صناعات وفنانين قدموا من كل الأقطار ما بين أسبانيا في الغرب وجورجيا وإيران في الشرق^(١٤)، وغير ذلك. إذ كانت مصر من أحب البلاد إلى هؤلاء الصانع والفنانين: الذين ولدوا إليها من كل صوب وحذب، نظراً لرخاء عيشها وكرم أهلها، فأتخذوا منها وطناً لهم وطعموها فنياً بفنونهم^(١٥).

ومن هذه العوامل أيضاً حرية انتقال الصناعات. التي بلغت أقصى مداها في العصر الإسلامي، وذلك من جراء اختلاط حر، مزج الناس من أطراف الصين إلى حدود فرنسا، وصهرهم في عالم دائب التبادل في السلع والرجال والخبرة الفنية^(١٦)، وقد كانت مصر من أهم المحطات الرئيسية لانتقال هذه السلع، وهو ما يتضح من إشارة "ابن خرداذبة" إلى التجار اليهود الراذنية، الذين كانوا يسافرون من المشرق إلى المغرب ومن المغرب إلى المشرق برا وبحرا، وكانوا يجلبون من المغرب عديداً من السلع كالديباج وجلود الخنز والفراء والسمور والسيوف، ويركبون من فرنجة في البحر الغربي فيخرجون بالفرما ويحملون تجارتهم على الظهر إلى القلزم.. ثم يركبون البحر الشرقي من القلزم إلى الجار وجدة ثم يمشون إلى السند والهند والصين، فيحملون من هناك سلع هذه النواحي، ثم يعودون إلى القلزم ويحملونها إلى الفرما، ثم يركبون في البحر الغربي، وربما اتجهوا بتجارتهم إلى القسطنطينية فباعوها في بلاد الروم، وربما ساروا بها إلى بلاد الفرنجة فيبيعونها هناك، وإن شاءوا حملوا تجارتهم من فرنجة في البحر الغربي فيخرجون بأنطاكية برا إلى الجابية، ثم يركبون في الفرات إلى بغداد، ثم يركبون في دجلة إلى الأبله ومن الأبله إلى عمان والسند

والهند والصين، كل ذلك متصل بعضه ببعض^(١٩).
أما آخر هذه العوامل التي نود الإشارة إليها، فهو نظام الالتزام أو "الليتورجيا"،
الذى كان يلزم أقاليم العالم الإسلامى بتقديم أحسن ما تنتجه من صناعات، ومواد الصناعة.
والصناع والفنانين إلى الحكومة المركزية للقيام بما تريده من الأعمال الفنية^(٢٠)، وسوف
نرى أن هذا النظام كان له دور مهم فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة إلى مصر. إذ حرصت
الخلافة الأموية فى الشام ثم العباسية فى العراق، على الاستعانة بالفنانين والصناع
المصريين، للمساهمة فى الأعمال الفنية فى الشام والعراق وغير ذلك، وقد أتيح لهم هناك
اكتساب خبرات فنية متعددة، نظراً لاحتكاكهم بفنانين من أقطار مختلفة.

* * *

هذا وقد دفعنا أسباب عدة لاختيار هذا الموضوع للدراسة، فعلى الرغم من أن
مجال دراسة التأثيرات على الفنون بمصر الإسلامية، قد وجدت اهتماماً من بعض الباحثين
وتصدوا لها فى عدة رسائل جامعية، فلم تحظ فترة البحث بدراسة للتأثيرات الفنية الوافدة،
وانصب الاهتمام على دراسة التأثيرات الفنية المحلية، حيث قامت الباحثة منى بدر،
بدراسة "أثر الفن القبطى على الفن الإسلامى فى التحف المنقولة"، وهى دراسة حصلت
بها الباحثة على درجة الماجستير من كلية الآثار جامعة القاهرة، سنة ١٩٨٠م. كما قام
الباحث إبراهيم عبد الرحمن بتسجيل موضوع للماجستير، تحت عنوان "تأثير الحضارة
المصرية على العمارة والفنون الإسلامية" وذلك بكلية الآثار جامعة القاهرة، سنة ١٩٩٥م.
وغنى عن البيان أنه ليس هناك دراسة تولد من عدم، فقد اهتم بعض العلماء
والباحثين بإبراز نقاط من التأثيرات الفنية الوافدة فى الفترة قيد البحث، ولكن يلاحظ أن
معظمها كانت متفرقات فى ثنايا مراجع وأبحاث تهتم بدراسة الفن الإسلامى بوجه عام، وإن
كان هناك ثمة أبحاث قد شغلت بدراسة بعض جوانب من التأثيرات الفنية الوافدة، فليس
من المبالغة أن نصفها بالقليلة، وذلك بالقياس لاختلاف الموضوعات وطول الفترة الزمنية،
التي يهتم بها البحث بدراستها.

وإذا كان لعدم وجود دراسة علمية متكاملة فى التأثيرات الفنية الوافدة على مصر -
فى الفترة قيد البحث- من أهم الأسباب التي دفعتنا للتصدى لهذا الموضوع، فهناك ثمة
أسباب أخرى كان لها من الأهمية بمكان فى هذا الاختيار، نذكر منها على سبيل المثال:
- إن بعض الدراسات أو الأبحاث التى تناولت الفن الإسلامى فى مصر بوجه عام، أو تلك
التي اهتمت بدراسة مواد بعينها من فنونه التطبيقية أو بعض جوانب من عمارته، أو
تلك التي اتجهت لدراسة التأثيرات المحلية فيه، أتت فى بعض الأحيان بنتائج غير
دقيقة عن التأثيرات الفنية الوافدة، إذ أن تلك الدراسات لم يكن اهتمامها الأول ينصب
على دراسة التأثيرات الفنية الوافدة، ومن ثم فلم يتح لها الإلمام بالجوانب المتشعبة أو
المقدمات التي تصل بها إلى نتائج أكثر دقة فيما ذهبت إليه، وهو الأمر الذى يمكن أن
يتوفر لدراسة متخصصة فى هذا الموضوع.

- كان من أهم الأسباب التي دعت للدراسة الشمولية في التأثيرات الفنية الوافدة بوجه عام، وعلى جميع الفنون التطبيقية وزخارف العمائر. أن تسليط بعض الدراسات للضوء على تأثير منطقة بعينها على مصر قد يؤدي بنتائج، ربما يعاد فيها النظر لو درس تأثير منطقة أخرى في ذات الموضوع. كما أن دراسة التأثيرات الفنية على جميع الفنون التطبيقية قد تصل إلى نتائج أكثر دقة مما تصل إليه دراسة ينصب اهتمامها على مادة بعينها، فقد يدرس على سبيل المثال التأثيرات الفنية على زخارف الأخشاب، فتصل إلى نتائج ربما يعاد فيها النظر لو درست نفس هذه الزخارف على مواد أخرى كالعاج أو الخزف أو غيرهما.

- شاب كثير من الدراسات التي اهتمت بالفترة قيد البحث عدم الموضوعية في تناول بعض جوانب التأثيرات الفنية، فقد اهتم كل فريق من المستشرقين بترويج كفة الحقل الذي يهتم بدراسته، فمن كان حقل دراسته العراق، كان العراق صاحب كل سبق في الفنون الإسلامية، ومن اهتم بدراسة فنون إيران، جعل من إيران النبراس الهادي لغيره، ومن شغل بدراسة الفنون المصرية، نسب كل فضل إلى مصر... الخ. وهو اتجاها لم يقتصر على المستشرقين فحسب، بل إن كثيرا من العلماء والباحثين العرب والمسلمين، غلبت على أبحاثهم النظرة الذاتية، محاولين قدر طاقتهم إبراز دور أقطارهم على غيرها، مهما كانت المبررات التي اعتمدوا عليها. وقد لفت هذا الاتجاه نظر "إنجهاوزن". وهو يتناول إحدى قضايا الفن الإسلامي. فذكر أن ذلك أدى إلى "ظهور جيل جديد من العلماء في بلاد الإسلام المختلفة اليوم، يبحثون باهتمام بالغ في تراثهم الفني الإقليمي الخاص. ونشأ معظم هؤلاء في عصر علماني الفكر، تغلب عليه الروح القومية، ومن هنا فإن معظمهم ينظرون إلى عاصيتهم، على اعتبار أنه إنجاز قومي في المقام الأول، لم تهم فيه العوامل الدينية والثقافية والإسلامية العامة إلا بدور صغير. ولذلك فإن أولئك العلماء ومعهم عدد من زملائهم الغربيين المتأثرين بهم يتحدثون عن بلدتهم وحسب، سواء كان ذلك البلد الهند أو الأندلس أو حتى أوزبكستان"^(١١).

وسوف يتضح من خلال الدراسة أن النظرة الذاتية أو الاتجاهات القومية، كانت آفة الدراسات الآثارية الإسلامية بوجه عام، ودراسة التأثيرات الفنية على وجه الخصوص. بل ومن الملفت للنظر أن تلك الآفة قد أدركت أيضا مجال دراسة الحضارة الإسلامية عامة. وقد عبر عنها بصدق أحد المشتغلين بالتاريخ الإسلامي. قائلا: "لقد تعرض تاريخنا- كما تعرضت كل قيم حياتنا- لتغيرات قومية منحرفة كل منها يحاول كسب كل المعالم الوضينة في تاريخنا لحساب قومه، ورمى الأقوام الآخرين الذين أسهموا في صناعة الحضارة الإسلامية بكل الأخطاء... فقومه- وحدهم- هم المبدعون، وإليهم ينسب كل الفضل، بينما الأقوام الآخرون هم الخاطئون في كل موقف. ولا فضل لهم في هذا التاريخ ولا هذه الحضارة الإسلامية"^(١٢).

لقد لعب المستشرقون دورا لاشك- سواء بقصد أو بدون قصد- في إذكاء روح الإقليمية والقومية والشعوبية"^(١٣). التي كان لها ما لها من أثر سلبي في دراسة الحضارة

الإسلامية بوجه عام ودراسة الفن الإسلامى على وجه الخصوص.
وحاول الباحث قدر طاقته ألا ينساق فى دراسته وراء هوى أو تعصب قد يجيد به
عن الطريق القويم. بل اتجه فى دراسته إلى المنهج العلمى. الذى يعتمد على الأدلة
المادية والحقائق. لا على ميل لفكر مسبق يحاول إثباته. أيا كانت وسيلته الى ذلك.
وكان من الطبيعى أن يختلف الباحث مع كثير من المستشرقين. الذين إما حاول
بعضهم نسبة كل فضل لمصر لا سواها، أو حاول بعضهم الآخر تجريدها من أى فضل ونسبته
إلى غيرها. وكان من المتوقع كذلك أن يختلف الباحث مع كثير من العلماء والباحثين.
الوطنيين - والباحث ليس أقل وطنية منهم - الذين قد وجدوا فى التأثيرات الفنية الوافدة.
شيئاً يقلل من أهمية الفن الإسلامى بمصر.

ويود الباحث أن يؤكد أن الدراسة تبحث أولاً وأخيراً فى التأثيرات الفنية الوافدة
على مصر، ولم تهتم بإبراز دور فضل مصر على الآخرين وما قدمته من إبداعات فى الفن
الإسلامى. فربما يجد القارئ بعد أن ينتهى من هذه الدراسة، أن الباحث لم يترك شاردة
ولا واردة فى الفن الإسلامى بمصر - فترة قيد البحث - إلا ونسبها لتأثير فنى وافد. والحق
أن الأمر غير ذلك، فطبيعة الدراسة قد فرضت إبراز التأثير الفنى، ولو حاولنا البحث فى
إبداعات الفن المصرى الإسلامى، أو تأثيره فى الفنون التى أثرت فيه، لوجدنا الكثير.
ولكنها موضوعات - كما سبقت الإشارة - تخرج عن نطاق الدراسة.

وغنى عن البيان أن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة - لو تمت على الوجه الأكمل -
تعد من أصعب مجالات الدراسات الآثارية، إذ أنه يلزم لدارسها إلمام بأكثر من فن: أى
بالفنون المتأثرة والفنون المؤثرة، فضلاً عن الفهم التام لمجريات التاريخ والظروف
الاجتماعية والاقتصادية وغيرها^(٢٤).

وقد بدل الباحث قدر طاقته محاولاً تغطية جوانب موضوعه، ونظراً لتعدد مواد
الدراسة، وطول الفترة التى اختيرت للبحث، بالإضافة إلى تعدد الأقطار التى أثرت فى
مصر، فقد كان من الطبيعى أن تكون الدراسة ضخمة فى حجمها، خاصة أن مثل هذه
الموضوعات من الدراسة، تحتاج إلى امتداد أفقى وتعمق رأسى فى تناولها.

ومن ناحية أخرى فلم يهتم الباحث بإبراز دور التأثير المباشر على الفنون المصرية
فحسب، بل تطرق إلى التأثير غير المباشر الذى قامت به بعض الأقطار فى نقل التأثيرات
الفنية الوافدة: إذ أن كثيراً من الأقطار قامت بدور مهم فى نقل بعض التأثيرات الفنية من
أقطار أخرى إلى مصر، فكان من الواجب أن نلقى الضوء على الصلة الفنية بين هذا القطر
وتلك الأقطار، ونذكر على سبيل المثال، أنه يصعب فهم أبعاد التأثيرات الفنية العراقية على
مصر، دون أن نلم بطبيعة العلاقة الفنية بين هذا القطر وكل من إيران والتركستان والهند
والصين وغيرها، كما أنه لا تستقيم دراسة تأثير غرب العالم الإسلامى على مصر. دون التطرق
إلى علاقة فنون الغرب الإسلامى مع كل من الشام والعراق بل وبيزنطا وغيرها.

ومن ناحية أخرى فسوف يلاحظ القارئ، أن البحث قد تطرق إلى أقطار قد يبدو من
الغريب أن نتناولها فى هذه الدراسة، كبلاد الروس والبلغار والصقالبة فى أوروبا. بالإضافة

إلى مناطق شرق ووسط وغرب أفريقيا، ولكن سرعان ما سينجلي الغموض في ذلك. حين نجد أن هناك تأثيراً مباشراً أو غير مباشر من تلك البلدان أو المناطق على عصر في فترة البحث. وذلك بالإضافة إلى أن هناك كثيراً من الموضوعات التي أثّرت في البحث. قد استدعنا إلى أن نتطرق إلى مثل هذه البلاد والمناطق.

وقد لزم لتناول الموضوع وفق المنهج السابق. أن يستعان بعدد كبير من الدراسات الآثارية والمصادر والمراجع التاريخية الأصلية والفرعية.

وفيما يتعلق بالمصادر التاريخية فقد أفادت عنها الدراسة إفادة عظيمة، فإلى جانب ما زودتنا به من سبل انتقال التأثيرات الفنية الوافدة على عصر. كانتقال السلع والفنانين وتبادل الهدايا وغير ذلك، فقد ورد في ثنايا بعضها معلومات في غاية الأهمية، عن كثير من الأجناس التي وفدت على مصر واستقرت بها، وسوف يتكشف من خلال الدراسة أن تلك المعلومات قد فسرت لنا كثيراً من المظاهر الفنية، التي لم تقف أهميتها عند حد دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، بل كان لها مالها من أهمية في ميدان دراسة الآثار الإسلامية بمصر بوجه عام.

وقد تنوعت المصادر التاريخية التي اعتمد عليها الباحث، فكان من بينها مؤلفات لبعض الجغرافيين والرحالة المسلمين، بالإضافة إلى المصادر التاريخية التي تهتم بالتاريخ الإسلامي العام، أو تلك التي ينصب اهتمامها على أقطار بعينها، ومن أهم هذه المصادر: "الممالك والممالك" لابن خرداذبة (ت ٣٠٠هـ)، و"مروج الذهب" للمسعودي (ت ٤٦٠هـ)، و"ممالك الممالك" للأصطخري (ت في ق ٤هـ)، و"صورة الأرض" لابن حوقل (ت ٣٨٠هـ)، و"أحسن التقاسيم" للمقدسي (ت ٣٨٧هـ)، و"سفرنامه" لناصر خسرو (ت ٤٨١هـ)، و"نزهة المشتاق في اختراق الآفاق" للإدريسي (ت ٥٤٨هـ)، و"المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب" للبكري (ت ٤٨٧هـ)، و"معجم البلدان" لياقوت الحموي (ت ٦٢٦هـ)، و"المغرب في حلى المغرب" لابن سعيد الأندلسي (ت ٦٨٥هـ)، وغير ذلك من مؤلفات الجغرافيين والرحالة العرب.

ومن هذه المصادر أيضاً مؤلف "الدخائر والتحف" لابن الزبير (ق ٥هـ)، و"الكامل في التاريخ" لابن الأثير (ت ٦٣٠هـ)، و"الروضة البهية الزاهرة في خطط المعزية القاهرة" لابن عبد الظاهر (ت ٦٩٢هـ)، و"الانتصار لواسطة عقد الأعصار في تاريخ مصر وجغرافيتها" لابن دقماق (ت ٨٠٩هـ)، و"المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" للمقريزي (ت ٨٤٥هـ)، و"النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة" لابن تغري بردي (ت ٨٧٤هـ)، و"بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس (ت ٩٣٠هـ)، وغير ذلك من المصادر التاريخية.

كما أفادت الدراسة إفادة عظيمة من بعض المراجع التاريخية الحديثة، التي ألقت الضوء على جوانب متعددة من علاقات مصر المتشعبة مع كثير من أقطار العالم.

أما فيما يتعلق بالدراسات الآثارية، فقد ندرت الأبحاث أو الدراسات التي أفردت لتناول التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية المصرية - في الفترة قيد البحث - كنا أن قليلاً منها تلك التي اهتمت بدراسة التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمارات. ونعم

ذلك فقد كان لبعض الدراسات التي تناولت الفن الإسلامي بوجه عام، أو تلك التي أفردت لجوانب معينة منه، أهميتها في إلقاء الضوء على بعض جوانب للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

ومن الدراسات التي استعان بها الباحث وتناولت جوانب من التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، دراسة كل من:

محمد عبد العزيز مرزوق "التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران عبر العصور"، حسن عبد الوهاب "التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر"، عبد الرحمن الطيب الأنصاري "أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي"، السيد عبد العزيز سالم "التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة"، "بعض التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية"، "من جديد حول التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية"، صلاح حسين العبيدي وطلعت رشاد الياور "أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسي"، على محمود سليمان المليجي "التأثيرات العراقية على العمارة الإسلامية في مصر"، عادل شريف "التأثيرات المعمارية المتبادلة بين مصر والعراق في العصر الإسلامي".

كما استفاد الباحث بشكل أكثر خصوصية، بدراسة كل من:

Shafi'i, F., "West Islamic Influences on Architecture in Egypt (before the Turkish Period)";

Jenkins, M., "West Islamic Influences on Fatimid Egyptian Iconography"

ومن الدراسات التي تناولت بشكل عام المواد الفنية التي خضعت للدراسة، واستعان بها الباحث:

- بالنسبة للخزف: بحثا عبد الرؤوف يوسف "خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية". "طبق غبن والخزف الفاطمي المبكر"، ودراسة محمد عبد العزيز مرزوق "فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي"، وكذلك دراسة محمود إبراهيم حسين "الخزف الإسلامي في مصر"، ومن الدراسات الأجنبية التي تناولت الخزف أيضا، الدراسات التالية:

- Abd Ar- Raziq, Ahmed.,

Trois Fragments de Ceramique Lustrée á Représentation Humaines",

- Bahgat, A., et Massoul, F.,

"La Cèramique Musulmane de l' Égypte",

- Grube, Ernst.,

"Islamic Pottery of Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection",

- Kühnel, E.,
"Die Abbasidich Lüsterfayencen",
- Lane, A.,
"Glazed Relief Ware of Ninth Century A. D", "Early Islamic Pottery Mosoptamia, Egypt and Persia",
- Philon, Helen.,
"Early Islamic Ceramics, Ninth to Late Twelf Centuries"

- أما الخشب. فقد استفادت الدراسة من بحثى فريد شافعى "الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى"، "الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر"، وكذلك من دراسة:

- Anglade, Elise.,
"Catalogue des Boiseries de la Section Islamique, Musée du Louvre".

- أما فيما يتعلق بالحجر والرخام- شواهد القبور- فقد اهتمت الدراسة بزخارفها من ناحية، وبالكتابات المنقذة عليها من ناحية أخرى. ومن الدراسات التى استعنت بها فى دراسة زخارفها، دراسة:

- Strzygowski, J.,
"Ornamente Altarabischer Grabsteine in Kairo",
- ودراسة آمال العمرى "زخارف شواهد القبور الإسلامية فى العصر الطولونى (مجموعة متاحف الفن الإسلامى بالقاهرة)".

أما بالنسبة للكتابات على هذه الشواهد. فقد استفاد البحث من دراسة إبراهيم جنتة "دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى"، ودراسة محمد فهد عبد الله الفجر "تطور الكتابات والنقوش فى الحجاز، ودراسة محمد عبد الستار عثمان "ملاحع عربية فى شواهد قبور مصرية، دراسة بن خلال نشر تسعة شواهد قبور فى سوهاج".

وبالنسبة للزجاج والبلور الصخرى، فقد استندت من بحث عبد البرؤوف يوسف "دراسة فى الزجاج المصرى"، وكذلك من بحث جراى. بازيل "أفكار حول أصل زجاج هديوج". ومن رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة هناء عبد الخالق "الزجاج الإسلامى فى مخازن ومتاحف الآثار فى العراق"، وكذلك من دراسة:

- Hasson, R.,
"Early Islamic Glass"

أما البلور الصخرى، فقد أفادت الدراسة من بحث حسن الباشا "البلور الصخرى".

وكذلك من دراسة:

- Pinder - Wilson, R. H.,

“Rock Crystals”, Islamic Art in the Keir Collection”.

أما بالنسبة للمعادن، فقد أفاد الباحث من دراسة حسن الباشا “إبريق مروان بن محمد”، ودراسة آمال العمري “صحن من الفضة من العصر الفاطمي”، فضلاً عن رسالتها للماجستير “الشماعد المصرية في العصر العربي”، وكذلك دراسة:

- Fehervai, G.,

“Metalwork” Islamic Art in the Keir Collection”

أما فيما يتعلق بالنسيج والطنافس، فقد استفاد البحث من دراسة محمد عبد العزيز مرزوق “الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية”، ودراسة سعاد ماهر “النسيج الإسلامي” ودراسة فريال داود المختار “المنسوجات العراقية الإسلامية من الفتح العربي إلى سقوط الخلافة العباسية في بغداد”، ودراسة محمد عباس محمد سليم “الزخرفة المرسومة والمطبوعة باستعمال الفرشاة على المنسوجات الفاطمية”، ودراسة:

- Rogers, Clive.,

“Early Islamic Textiles”

وبالنسبة للطنافس، فقد استفاد البحث من دراسة عبد الرحمن فهمي “دراسة لبعض التحف الإسلامية، أقدم السجاجيد الإسلامية في مصر”، وكذلك من دراسة:

- Lamm.,

“The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt”.

والى جانب الدراسات السابقة فقد استفاد البحث من تلك الدراسات التي تناولت الفن الإسلامي بوجه عام، ومن ذلك على سبيل المثال، دراسة زكي محمد حسن “فنون الإسلام”، وديماند، م.س “الفنون الإسلامية”، ومارسيه، ج “الفن الإسلامي”، وكونل، آيرلست “الفن الإسلامي”.

وفي مجال الفنون التطبيقية أيضاً، استفاد البحث من بعض الدراسات التي اهتمت بفنون مناطق بعينها، كدراسة زكي محمد حسن “الفن الإسلامي في مصر، من الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني”، “كنوز الفاطميين”، وكذلك دراسته عن “الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي”، ومنها دراسات محمد عبد العزيز مرزوق “الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين”، “الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس”، “العراق مهد الفن الإسلامي”، وكذلك دراسة مورينو، مانويل جوميث “الفن الإسلامي في أسبانيا”، ودراسة ربيع حامد خليفة “الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي”، ورسالة الماجستير الخاصة بالباحث محمود إبراهيم حسين “التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج”، وغير ذلك من الدراسات.

أما فيما يتعلق بالدراسات التي استعان بها الباحث، في مجال التأثيرات الفنية

الوافدة على زخارف العمائر، فأخص بالذكر منها، دراسة فريد شافعى "العمارة العربية فى مصر الإسلامية- المجلد الأول- عصر الولاة (٢١-٣٤٨هـ / ٦٣٩-٩٦٩م)، ودراستى أحمد فكرى "مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل"، "مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى"، وكذلك الدراسات الأجنبية لكل من:

- Creswell, K. A. C.,
"The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I, Ikhshids and Fatimids, A.D. 939-1171"; "Early Muslim Architecture, Vol. II, Early Abbasids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tulunids and Samanids, A.D. 761-905".
- Flury, S.,
"Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun"; "Die Ornamente der Hakim und Ashar-Moschee".
- Marçais, G.,
"L' Architecture Musulman d' Occident, Algerie, Maroc, Espagne et Sicile".
- Shafi'i, F.,
"An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulun".

كما استفادت الدراسة من بعض الأبحاث التى اهتمت بتأصيل بعض العناصر الزخرفية والخطية، ومن ذلك على سبيل المثال، الدراسات التالية:

- Dimand, M. S.,
"Arabic Woodcarving of the Ninth Century",
- Hameed, Abdul Aziz.,
"The Origin and Characteristic of Samarra's Bevelled Style",
- King, G. R. D.,
"The Architectural Motif as Ornament in Islamic Art, the "Marwan II. Ewer and three Wooden Panels in the Museum of Islamic Art in Cairo",
- Grohman, A.,
"The Origin and Early Development of Floriated Kufic".

هذا وقد قسمت البحث إلى بابين رئيسيين. أولهما كان بعنوان "دور الصلات

الحضارية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر"، ويشتمل هذا الباب على ثلاثة فصول:

الفصل الأول: تحت عنوان "مصر وآسيا" وقد درّستُ فيه الصلات الحضارية بين مصر وكل من الجزيرة العربية، والشام، والعراق، وأرمينية، وإيران، وتركستان، والسند والهند، والصين، موضحاً فيه دور هذه الصلات فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

أما الفصل الثانى: فكان بعنوان "مصر وأفريقيا"، وقد تناولتُ فيه الصلات الحضارية بين مصر وكل من شمال وشرق ووسط وغرب أفريقيا، مبيناً ما أسهمتْ فيه دور هذه الصلات من نقل للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

وفى الفصل الثالث: والذى كان تحت عنوان "مصر وأوروبا" درّستُ فيه الصلات الحضارية بين مصر وكل من شرق وشمال وغرب وجنوب أوروبا، وما قامت به هذه الصلات من دور فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

أما الباب الثانى، فكان بعنوان "التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية وزخارف العمائر"، وقد قسمته أيضاً إلى ثلاثة فصول:

فى الفصل الأول: المعنون بـ "التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية"، درستُ فيه التأثيرات الفنية على كل من الخزف والفخار، والخشب والعاج، والجبص والحجر والرخام، والزجاج والبلور الصخرى، والمعادن والحلى، والنسيج والأبسطة.

أما الفصل الثانى: فكان بعنوان "التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر"، وقد درستُ فيه التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر المدنية، ثم تلك التأثيرات على العمائر الحربية، ثم على العمائر الدينية.

وفى الفصل الثالث: قمتُ بـ "دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية فى ضوء بعض أبعاد للتأثيرات الفنية الوافدة"، حيث ارتأى الباحث أن هناك بعض العناصر الزخرفية النباتية، والهندسية، والآدمية والحيوانية، والكتابية، التى تحتاج إلى معالجة خاصة فى ضوء أبعاد معينة، غير تلك التى تسنى له تناولها أثناء دراسة هذه الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر، فأثر أن يخصها بهذه الجزئية من الدراسة.

وقد زيلت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية التى اعتمد عليها، كما ألحقت بالدراسة مجلداً ثانياً احتوى على قائمة بالأشكال واللوحات، ومجموعة الأشكال واللوحات التى أشير إليها فى البحث.

وعلى الله قصد السبيل.

دكتور/ عبد الناصر محمد حسن ياسين

مدرس الآثار والفنون الإسلامية

بكلية الآداب بسوهاج

هوامش المقدمة

- ١- أحمد فكرى: بحث بعنوان "عوامل الوحدة فى الآثار الإسلامية بالبلاد العربية". دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩ م. ص ٢.
- ٢- إتنجهاوزن، ريتشارد: بحث بعنوان "الزخرفة والتصوير شخصيتها ومجالها". تراث الإسلام، القسم الثانى: تصنيف شاخت و بوزورث، ترجمة: حسين مؤنس وإحسان صدقى العمدة، عالم المعرفة، الكويت، ذو القعدة، ذو الحجة ١٣٩٨ هـ/ نوفمبر ١٩٧٨ م. ص ٤٣٠، ٤٣١.
- ٣- أحمد فكرى: مسجد القيروان، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٩٣٦ م، ص ط.
- ٤- مصطفى عبد الله شيحة: بحث بعنوان "الوحدة الجمالية فى مدارس الفن الإسلامى". مجلة الفكر العربى، العدد (٦٧)، بعنوان "الجماليات العربية"، بيروت، يناير- مارس ١٩٩٢ م، ص ٧٣.
- ٥- انظر: عفيف البهنسى: جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٤)، الكويت، صفر- ربيع الأول ١٣٩٩ هـ/ فبراير (شباط) ١٩٧٩ م. ص ٨.
- ٦- زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، دار الكتب، القاهرة ١٩٤٠ م. ص ٣٠٧.
- ٧- أحمد فكرى: عوامل الوحدة فى الآثار الإسلامية بالبلاد العربية، ص ١.
- ٨- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٤ م، ص ٢٤.
- ٩- أحمد فكرى: دراسات فى تاريخ الشرق القديم، مصر والعراق- سوريا- اليمن- إيران، مختارات من الوثائق التاريخية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون، ص ٢٧.
- ١٠- للأستاذ مولود قاسم، آية بلقاسم، وزير التعليم الأعلى والشئون والمقدسات الإسلامية فى الجزائر. نقلاً عن: حكمت عبد الكريم فريحات وإبراهيم ياسين الخطيب: مدخل إلى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٩ م، ص ٣٣.
- ١١- ويچ، رينيه: الفن والتور واللوحات ومصر ملتقى الشرق والغرب، ترجمة عبد الرحمن بدوى، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٦٥ م، ص ٣٤.

- ١٢- انظر: حسين مؤنس: مصر ورسالتها، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٥.
- ١٣- ابن الكندي: فضائل مصر المحروسة، تحقيق على محمد عمر، طبعة خاصة من مكتبة الخانجي لمكتبة الأسرة بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٢٨.
- ١٤- منير عبد الملك: تطور العوامل السياسية في سياسة مصر الخارجية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٧م، ص ١٤.
- ١٥- وهي أيضاً نفس العوامل التي أدت إلى وحدة الفن الإسلامي. راجع: محمد السيد غيطاس: بحث بعنوان "ملاحظات حول طبيعة الفن الإسلامي"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الثاني عشر ١٩٩٢م، ص ٢٥٩؛ سعاد ماهر: بحث بعنوان "الفنون الزخرفية"، دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجري، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٢٦٦، ٢٦٧؛ صلاح الدين البحيري: بحث بعنوان "عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها في الفنون"، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثالثة، الرسالة الثانية عشرة ١٩٨٢م، ص ٢٦؛ مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٧٦؛ سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، بدون، ص ٤.
- ١٦- جواتيين، س. د: دراسات في التاريخ الإسلامي والنظم الإسلامية، تعريب وتحقيق عطية القوصي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م، ص ١٧٢.
- ١٧- محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، القاهرة، ١٩٤٢م، ص ١٠٧.
- ١٨- جواتيين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧١.
- ١٩- ابن خرداذبة: المسلك والممالك، دار صادر، بيروت، بدون ص ١٥٣.
- ٢٠- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٦٦.
- ٢١- اتنجهاوزن، ريتشارد: المرجع السابق، ص ٦٠.
- ٢٢- عبد الحليم عويس: بحث بعنوان "الغزو الثقافي في التاريخ"، مجلة المسلم المعاصر، العدد السابع والأربعون، السنة الثانية عشرة، مؤسسة المسلم المعاصر، بيروت، لبنان، رجب ١٤٠٦هـ/ مارس ١٩٨٦م، ص ٦٦.

الشعبية، لفظة واسعة المدلول، يقصد بها هنا العجم. وكان الشعبويون يعملون على
تصغير شأن العرب، ولا يرون لهم فضلاً على غيرهم. للاستزادة، انظر: أحمد أمين: ضحى
الإسلام، الجزء الأول، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
١٩٩٧م، ص.ص ٦٢-٩٦.

٢٤- حسن الباشا: قاعة بحث. دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٣٦.

الباب الأول

دور الصلات الحضارية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة

الفصل الأول : مصر وآسيا

الفصل الثانى : مصر وأفريقيا

الفصل الثالث : مصر وأوروبا

الفصل الأول

مصر وآسيا

المبحث الأول : مصر والجزيرة العربية

المبحث الثاني: مصر والشام

المبحث الثالث: مصر والعراق

المبحث الرابع: مصر وأرمينية

المبحث الخامس: مصر وإيران

المبحث السادس: مصر والتركستان

المبحث السابع: مصر والسند والهند

المبحث الثامن : مصر والصين

المبحث الأول

دور الصلات الحضارية بين مصر والجزيرة العربية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

تقع الجزيرة العربية في الجنوب الغربي من قارة آسيا، ويحدها من الشمال بادية الشام، ومن الشرق الخليج الفارسي وبحر عُمان، ومن الجنوب المحيط الهندي. ومن الغرب البحر الأحمر^(١)، وقد أطلق عليها جزيرة رغم إحاصتها بالمياه من ثلاث جهات، وذلك لأن الصحراء التي تحدها من الجهة الرابعة شبهت بالبحر لصعوبة اجتيازها^(٢). (شكل ٢). ومما يلاحظ أن حدودها الجغرافية جهة اليابسة لم تكن ثابتة على وجه الإطلاق، فقد أدخل العرب قديماً في جزيرتهم برية سيناء وفلسطين وسوريا^(٣). كما أن القبائل العربية انتشرت قديماً في المساحة الممتدة من ضفاف الفرات إلى ضفاف النيل، وكانت قبائلهم تضرب خيامها في عهد الفراعنة بالبادية بين النيل والبحر الأحمر، وكان المصريون من قديم الزمان يعتبرون كل ما هو شرقي بلادهم إلى حدود بابل بلداً يسكنها العرب^(٤).

وقديماً كانت بلاد العرب تقسم إلى ثمان مناطق: الحجاز، وهي تقع في الجنوب الشرقي لجزيرة سيناء على طول البحر الأحمر. واليمن وهي تقع في جنوب الحجاز، وحضرموت وهي تقع في شرق اليمن على ساحل المحيط الهندي، ومهرة وهي تقع في شرق حضرموت، وعُمان وهي تتصل بالخليج العربي في الشمال، والمحيط الهندي في الجنوب الشرقي، وتحدها مهرة في الجنوب الغربي، والإحساء، التي تمتد على طول الخليج العربي من حدود عُمان إلى الفرات، ونجد، وهي تقع في جنوب بادية الشام، وتشمل وسط جزيرة العرب بين الحجاز والإحساء مع إقليم اليمامة، وآخر هذه الأقسام هي الأحقاف، وهي تقع بين عُمان والإحساء ونجد وحضرموت ومهرة^(٥).

وتضرب العلاقات بين مصر والجزيرة العربية بجذورها إلى العصور القديمة^(٦)، إذ ارتبطت مصر بالجزيرة منذ الألف الرابع قبل الميلاد، وذلك بوفود أعداد كبيرة من سكان الجزيرة العربية إلى مصر واختلاطهم بالمصريين القدماء، وقد استمرت تلك الصلات العربية المصرية على جميع الأصعدة السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية وذلك عن طريق البحر الأحمر أو عن طريق شبه جزيرة سيناء ووديان الصحراء الشرقية^(٧).

كما تؤكد الدراسات على أن صلة مصر بالشعوب السامية^(٨) في عصر ما قبل التاريخ قد تركت آثارها في اللغة المصرية القديمة سواء في مفرداتها أو في قواعدها وغير ذلك من المظاهر الحضارية والعقائدية^(٩).

ويبدو أن الهجرات العربية إلى مصر لم تنقطع أو صالها قط، إلى الحد الذي جعل المؤرخ والجغرافي اليوناني "سترابون" (ت ٢٥م) يقول عن مدينة قفط بصعيد مصر أنها مدينة نصف عربية^(١٠). وتعد آخر هجرة عربية نزحت عن جزيرة العرب قبل الإسلام إلى الشام ومصر، هي تلك التي قامت بها بعض بطون خزاعة، كما أنه يوجد بعض الإشارات في المصادر الغربية تفيد أن عدداً من العرب كان يقطن في الإسكندرية^(١١).

كما دخل بعض العرب إلى مصر كجنود ضمن حملة كسرى على مصر سنة ٦١٦م.

ويرجح "بتلر" أن يكونوا من أهم أسباب ميل البلاد إلى التسليم، وذلك لوجود صلة الدم والود بينهم وبين أهل مصر الأصليين، كما أنه لا يستبعد أن يكون من بين أغنياء مصر في هذه الفترة كثير من العرب الذين رحبوا بأقاربهم^(١٧).

ولم تقف وسائل الاتصال بين العرب ومصر في العصور القديمة عند حد الهجرات أو اشتراكهم ضمن حملة كسرى سنة ٦١٦ م، فهناك على سبيل المثال غزو العماليقة أو الهكسوس لمصر، في حوالي سنة ١٧٠٠ ق.م، ويقصد بهم - كما يرى البعض - قدماء العرب وخصوصاً أهل شمال الحجاز مما يلي جزيرة سيناء^(١٨). وعلى الرغم من شيوع تخلف هؤلاء الهكسوس لدى كثير من الباحثين وإبراز همدجيتهم وبدائيتهم وتسببهم في خلق فترة ضعف في تاريخ الفراعنة المتناسك^(١٩)، إلا أن دورهم الحضاري في مصر لا ينكر على وجه الإطلاق، ومن ذلك استخدامهم للعجلات الحربية التي تجرها الخيول، وقد اقتبسها منهم الفراعنة، وكانت لها أثرها الفعال في غزواتهم الخارجية^(٢٠). أما بالنسبة للنواحي الفنية، فقد ظهر أثر الهكسوس في صناعة الزجاج بمصر، إذ تعد الفترة التي تلت حكمهم لمصر، خير حقبة لهذه الصناعة وربما يرجع ذلك لاتصالهم بالشرق والعراق، حيث كان يصنع هناك أجود أنواع الزجاج في ذلك الوقت^(٢١)، كما وصلنا من الدولة الوسطى أعداد كثيرة من خناجر ينتهي مقبض كل منها ببكرة تنبثق منها قوسان من العاج يلتقيان بالمقبض وخناجر أخرى كان ظهورها مع غزو الهكسوس^(٢٢)، ومما نقله الهكسوس إلى مصر أيضاً الأسد المجنح ذلك الابتكار العموري القديم^(٢٣). وعلى الرغم من ذلك فإن ما وصلنا من حقبة حكمهم لمصر قليل، وربما يرجع ذلك إلى أن الفراعنة الذين جاءوا بعدهم قد محوا أكثر أسماءهم من تلك الآثار^(٢٤).

ومما يؤكد استمرار التواصل بين العرب ومصر، أنه قد وصلنا شاهد قبر عربي بمصر يرجع إلى العصر البطلمي (٣٠١-٣٠ ق.م) وهو يعد أقدم النقوش العربية التي عثر عليها بمصر، دون بالخط العربي الغربي على تابوت التاجر المعيني "زيد إيل"، وفي هذا النقش يتحدث "زيد إيل" عن معاملاته مع كهنة المعابد المصرية - البطلمية - نراه في أثنائها يقدم إلى هذه المعابد مقادير من المر وقصب الطيب مقابل الأقمشة المصرية، ويختتم حديثه بدعاء للآلهة، ويجمع شئ هذا الدعاء بين الإله المصري "أوزير - حابي" - ويورده في النص بنطق معرب هو أثر حف - وبين إله موطنه الأصلي^(٢٥).

وبدل هذا النقش على مدى العلاقة التي كانت تربط هذا التاجر العربي بالكهنة المصريين، ويوضح قدر اندماجه في المجتمع المصري، وربما كانت على هذا الحال أيضاً أعداد كبيرة من العرب النازحين إلى مصر في هذه الفترة^(٢٦).

وكانت لمصر علاقات تجارية قوية مع بلدان الجزيرة العربية منذ العصور القديمة، وخاصة مع اليمن التي لعبت منذ القدم دوراً كبيراً في التجارة العالمية وذلك بفضل موقعها المتوسط بين الأمم^(٢٧). واتصالهم الوثيق مع الهند، وكان الهنود يحملون إليها الذهب والقصدير والحجارة الكريمة والعاج والخشب والتوابل والقطن وغيرها، كما كان اليمنيون يذهبون بأنفسهم لاستغلال هذه السلع ثم يحملونها إلى مصر والشام والعراق^(٢٨).

وتعد تجارة الحجاز أهم تجارات العرب على الإطلاق، وذلك بحكم موقعها المتميز ووقوعها على مسالك تجارية مهمة، وخاصة طريق البحر الأحمر المؤدى إلى الهند. كما كانت جسراً يربط الشام وحوض البحر المتوسط باليمن والحبة والصومال والسواحل المطلّة على المحيط الهندي، مما أدى إلى قيام مدن تجارية مهمة بها، وكذلك قيام ثغور تجارية تزود سفن الروم بالبضائع ومنتجات الهند. مثل ثغر الشعبية مرفأ مكة القديم قبل ظهور ميناء جدة، وثغر ينبع مرفأ يثرب^(٢٤).

وكان من الطبيعي أن يكون للحجاز علاقات تجارية نشطة مع مصر وذلك بحكم الجوار وصلّة الدم، ومن ثم فقد وفد عليها التجار العرب منذ العصور القديمة، وقد وصّنا أسماء عديدة لتجار ارتادوها في الجاهلية، منهم عثمان بن عفّان، والمنيرة بن شعبة، وعنبر بن العاص^(٢٥)، الذي دخلها متاجراً في الأدم والقطن^(٢٦) والبطر. كما دخل الإسكندرية^(٢٧) التي كان يعيش بها في عام ٦١٠م كثير من العرب^(٢٨) وربما كان العديد منهم تجاراً. وكان من الطبيعي أيضاً أن يقصد التجار العرب في الجاهلية صعيد مصر وذلك عن طريق البحر الأحمر ووديان الصحراء الشرقية^(٢٩).

ومع بداية تكوين الدولة الإسلامية في الحجاز تطلع الرسول ﷺ ببصرة نحو مصر، فما إن شرع الرسول ﷺ في إفاد رسله إلى الأقاليم إلا وكان أحدهم مبعوثاً إلى المقوقس صاحب الإسكندرية، وكان هذا السفير هو "حاطب بن أبي بلتعة" الذي سلم رسالة الرسول ﷺ إلى المقوقس^(٣٠) وعاد إلى الرسول ﷺ محملاً برسالة من المقوقس^(٣١) وهدية منها "جارتان لهما مكان في القبط^(٣٢) عظيم، وبكسوة وبغلة"^(٣٣) وقيل كان من بينها كأس من زجاج^(٣٤).

وكانت لمصر مكانة خاصة في نفس الرسول ﷺ، ويتضح ذلك من أحاديثه الشريفة. وقد أورد ابن عبد الحكم أكثر من حديث يوصي فيها الرسول ﷺ بقبط مصر، منها: "إذا فتحتم مصر فاستوصوا بالقبط خيراً فإن لهم ذمة ورحماً" وذكر أن الرسول ﷺ مرض فأشفي عليه ثلاث مرات. وفي كل مرة يفيق فيها يقول لأصحابه "أوصيكم بالأدم الجعد" فسأ أفاق ﷺ في المرة الأخيرة سألته أصحابه عن "الأدم الجعد" فقال ﷺ "قبط مصر فإنهم أخوال وأصهار وهم أعوانكم على عدوكم وأعوانكم على دينكم"^(٣٥).

ومع بداية حركة الفتوح الإسلامية، وتمكن المسلمون من فتح بلاد الشام، كان من الطبيعي أن تتجه أبصارهم صوب مصر^(٣٦)، وتم لهم فتحها على أرجح الروايات في عام ٢٠هـ / ٦٤١م^(٣٧).

ومن الملفت للنظر عدم حرص أقباط مصر على مشاركة القوات البيزنطية في تصديها للفتاحين العرب. بل إنهم ربما وجدوا من ذلك فرصة سانحة للتخلص من نير الحكم البيزنطي، الذي كان يضطهدهم ويسومهم سوء العذاب. وذلك بسبب مخالفتهم في المذهب^(٣٨). وربما كان لصلّة الدم والجوار بين المصريين والعرب، دور في مساندة المصريين للعرب رغم اختلافهم في الدين^(٣٩).

وإن كان قد مر بنا التواجد المكثف للعرب بمصر منذ العصور القديمة، فإن أحداث

الفتح العربى تؤكد على هذا التواجد، فقد ذكر ابن عبد الحكيم أن عمرو بن العاص قد استعان بعدد من عرب الجزيرة القاطنين فى الإسكندرية عندما جاء فاتحاً، وكان هؤلاء العرب يجيدون اللغة القبطية، كما أنه أشار إلى أن عدداً من العرب كانوا ضمن الجيش الرومانى إبان الحصار الإسلامى لحصن بابليون^(٤٠). ويبدو أن بعض هؤلاء العرب قد أصابوا مكانة مرموقة بمصر قبيل الفتح العربى، بدليل أن حاكم تنيس أثناء الفتح كان رجلاً عربياً نصرانياً إسمه (أبو طور)، وأنه قد ناوش العرب فى عدة معارك وانتهى الأمر بهزيمته وأسر^(٤١).

ومما سبق يتضح مدى العلاقة الوثيقة التى كانت بين مصر والجزيرة العربية إلى ما قبيل الفتح العربى، والسؤال الذى يطرح نفسه ما هو حال هذه العلاقة بعد هذا الفتح؟ لقد بدأت جذور العلاقات المصرية العربية فى العصر الإسلامى مع القوات التى صحبت عمرو بن العاص فى الفتح، وقد بلغ عدد هؤلاء الجنود أربعة آلاف، ثم تبعهم مدد قدر باثنى عشر ألفاً، كان على رأسهم الزبير بن العوام، ثم تلبث هذه القوات أن أخذت فى الازدياد، فقد كانت حامية الإسكندرية فى عام ٤٣هـ / ٦٦٣م إثنى عشر ألفاً أخذت فى الازدياد حتى بلغت سبعة وعشرين ألفاً، وبلغت قوات الصعيد الأعلى عشرين ألفاً، كان على رأسهم عبد الله بن سعد بن أبى سرح^(٤٢)، وكان ضمن هؤلاء البواكر أعداد كبيرة من الصحابة، ذكر ابن الكندي أنهم "مائة رجل ونيف"^(٤٣)، وأشار ابن عباس أن عددهم بلغ "مائة ونيف وأربعين رجلاً" وفى إشارة أخرى أنهم بلغوا "ثلثمائة وكسور"^(٤٤).

وقد تلى استقرار الفتح العربى لمصر. هجرات عديدة نزحت إليها من الجزيرة العربية^(٤٥)، منها قبائل عنزة وبنو حنيفة، وبنو نمير وعشائر مختلفة من ربيعة، وقد قدموا فى أوقات مختلفة منذ الفتح، واستمر توافدهم متقطعاً حتى زمن الخليفة العباسى المتوكل (٢٣٢-٢٤٧هـ / ٨٤٧-٨٦١م)، كما حدثت هجرات إليها أيضاً من منطقة اليمامة^(٤٦)، ومنها كذلك قبيلة الأزد، التى أوصى بها معاوية بن أبى سفيان (٤١-٦٠هـ / ٦٦١-٦٨٠م) بعدما تولى الخلافة، فقال لواليه على مصر مسلمة بن مخلد (٤٧-٦٢هـ / ٦٦٢-٦٨١م) "لا تول عملك إلا أزدى أو حضرمى فإنهم أهل الأمانة"^(٤٧).

وتؤكد شواهد القبور العربية التى عثر عليها فى أماكن متفرقة بمصر، على تواجد تلك القبائل العربية، إذ تحتوى بعض هذه الشواهد التى ترجع إلى القرنين الثانى والثالث الهجريين/ ٨-٩م، على أسماء بعض تلك القبائل ومنها "الأزد"^(٤٨) و"تميم"^(٤٩).

وعلى الرغم من أن الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه (١٣-٢٣هـ / ٦٣٤-٦٤٤م) قد حرم على العرب الأوائل الاشتغال بالزراعة وامتلاك الأراضى، فلم يختلطوا بالمصريين، ولم يعتنوا سوى بأمور السياسة والحكم والحرب^(٥٠). فيبدو أن هذا الأمر لم يستمر طويلاً، وقد ساعدت عدة عوامل على اختلاط العرب بالمصريين. ومن هذه حركة الارتباج^(٥١)، والتى تعد الخطوة الأولى فى عملية تعريب مصر، وقد أتاحت هذه الحركة لكثير من القبائل العربية أن تتغلغل فى نسيج المجتمع المصرى، تاركة الفسطاط، ومتخذة من أماكن ارتباجها مواطن دائمة الإقامة، ومن تلك القبائل مدليج ومن حالفهم من حمير وذبحان الذين

استقروا في خريتا، وكذلك خشين وطائفة من لخم وجذام الذين نزلوا أكناف صان، وإنبيل. وطرايبة من الحوف الشرقي. وقد انتهى بهم الأمر إلى الدوبان التام في سكان تلك المناطق الأصليين^(٩٠). ومن ناحية أخرى فقد أقبل الشبان العرب سواء أكانوا جنوداً أم مهاجرين على الزواج من مصريات، وبلغ عدد الأطفال الذين ولدوا في مصر بعد الفتح العربي بسنوات قليلة "سدسهم" على الأقل من أباء عرب، ولما كان الأبناء ينسبون إلى آبائهم فإنهم كانوا يعدون عرباً وكانوا يلقبون اللغة العربية ويتمتعون بالامتيازات الكاملة للفاتحين^(٩١).

وتُعد الخطوة الجريئة والحاسمة التي قام بها الخليفة عبد الملك بن مروان (٦٥-٨٦هـ / ٦٨٥-٧٠٥م) بتعريبه للدواوين والسكة^(٩٢) هي حجر الأساس في سبيل قيام حضارة وثقافة عربية إسلامية، وقد تبع هذه الحركة عمليات اندماج سكاني كبير بين سكان البلاد الأصليين والعرب، وقد سارت تلك العمليات بنجاح كبير في مصر، وساعد على هذا ويرده أن ماضيها مرتبط بشكل عميق ومباشر بأسلاف عرب الشام^(٩٣)، وقد نتج عن حركة التعريب أن انتقلت ثقافة مصر من الثقافة القبطية واليونانية إلى الثقافة العربية، بكل ما ترتب على ذلك من تغير العقل المصري بصفاته القديمة القبطية واليونانية^(٩٤)، كما سادت اللغة العربية وساد معها خطها الذي كتبت به^(٩٥).

ومنذ عهد الخليفة هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ / ٧٢٤-٧٤٣م) أخذ العرب الذين استوطنوا مصر، يتخلون عن سياسة الترفع عن اختلاطهم بالأهالي وعن الاشتغال بالزراعة، وقد شهد عام (١٠٩هـ / ٧٢٧م)، نزوح أعداد كبيرة من القبائل القيسية إلى مصر، وربما رغب الخليفة في نقلهم إليها والسماح لهم بالاشتغال بالزراعة، نظراً للأضرار التي ألحقت بالزراعة، عقب عصيان القبط وتمردهم في عام ١٠٧هـ / ٧٢٥م^(٩٦).

وكان عام (٢١٨هـ / ٨٢٣م) عاماً حاسماً في تاريخ العرب بمصر، فهو العام الذي أسقط فيه الخليفة المعتصم (٢١٨-٢٢٧هـ / ٨٢٣-٨٤٢م) أسماء العرب من ديوان العطاء، بما اضطرهم في سبيل كسب العيش إلى مزاولة الحرف الصناعية كالنسيج وغيره، مثلهم مثل مواطنيهم الأقباط سواء بسواء^(٩٧).

وصحب ظهور أحمد بن طولون في مصر (٢٥٤-٢٧٠هـ / ٨٦٨-٨٨٣م) تطور بعيد المدى في تاريخ الشعب المصري، حيث أصبح العرب في عهده غالبية سكان البلاد، كما اصطبغ الشعب المصري بالصبغة الدينية، وفي نفس الوقت أصبحت اللغة العربية لغة الحديث والعلم، كما أن الأقلية المسيحية بدأت تنسى لغتها الأصلية بالتدريج وأخذت العربية، وهكذا اكتملت مظاهر التعريب فشملت كل شيء حتى دماء الشعب نفسه تسربت إليها المؤثرات العربية^(٩٨).

ويُعد العصر الفاطمي من المراحل المهمة في تاريخ الهجرات العربية إلى مصر. إذ تدفق في عهدهم على مصر جماعات كبيرة من قريش. فرحبت بهم الدولة الفاطمية، وهيات لهم سبل الاستقرار، وجاء إليها في نفس الوقت أعداد هائلة من بني سليم وهلال، وامتلا بهم الحوف الشرقي والصحراء الشرقية^(٩٩).

وأشار الرحالة الفارسي "ناصر خسرو"، الذي زار مصر بين عامي (٤٣٩-٤٤١هـ/١٠٤٧-١٠٤٩م)، أنه هاجر إليها من الحجاز خمسة وثلاثون ألف شخص، وذلك من جراء الجذب الذي ألهم بها، وأن الخليفة المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ/١٠٣٥-١٠٩٤م) كساهم وأجرى عليهم الرزق عاماً كاملاً، ثم رحلهم إلى الحجاز بعد نزول المطر بها^(١٦)، ومن الطبيعي أن يكون لتواجد هذا العدد الضخم من عرب الحجاز لمدة عام كامل بمصر، دور في إثارة بعضهم الاستقرار بها وعدم العودة إلى الحجاز. كما أشار الرحالة نفسه أنه ضمن فرق الجيش الفاطمي فرقة تسمى "البدو"، وذكر أنهم من أهل الحجاز. وكلهم يجيدون حرب الرماح، وأن عددهم كان يبلغ حوالي ألف فارس^(١٧).

وإذا كانت المؤشرات تشير إلى تزايد أعداد العرب النازحين إلى مصر من الحجاز في العصر الفاطمي، فيبدو أن الأمر كان على عكس ذلك بالنسبة للأقباط (المسيحيين)، إذ تناقص أعدادهم في هذا العصر بتحول معظمهم إلى الإسلام، ويؤكد ذلك أن الضريبة التي كانت تفرض على أهل الدمة، واعتبرت من أهم مصادر بيت المال في عهد الخلافة الإسلامية الأولى، لم تعد كذلك في هذا العصر، حتى أنها أصبحت تسمى بالجوالي، بدلا من إسمها القرآني "الجزية"^(١٨).

تلك كانت إطلالة سريعة توضح المدى الذي اصطبح فيه المجتمع المصري بالطابع العربي، منذ بداية الفتح الإسلامي وحتى نهاية العصر الفاطمي.

أما على مستوى العلاقات الخارجية بين مصر الإسلامية والجزيرة العربية، فبدون الدخول في تفاصيل الفترة السابقة للعصر الطولوني، حيث كانت تخضع فيها مصر لسلطة خلافة مركزية قوية - الخلافة الأموية فالعباسية - مما جعلها تدور في فلك هاتين الخلافتين. إلا أن الأمر منذ العصر الطولوني قد أخذ في التحول نحو نوع من الاستقلال. أتاح لمصر أن يكون لها دور مستقل - إلى حد كبير - على المستوى الخارجي.

فقد حرص الطولونيون والإخشيديون وسعوا في السيطرة على بلاد الحجاز^(١٩) وليس من المستبعد أن يكون وراء ذلك رغبتهم في حماية طريق تجارة المرور في البحر الأحمر، التي يستطيع أمراء الحجاز إذا دأبوا لهم، أن يكفلوها لهم^(٢٠).

وباستيلاء الفاطميين على مصر (٣٥٨-٥٦٧هـ/٩٦٩-١١٧١م)، أخذت علاقتها مع الجزيرة العربية في الازدياد والنمو، فقد حرص الخليفة المعز لدين الله بمصر (٣٦٢-٣٦٥هـ/٩٧٢-٩٧٥م) على بسط نفوذه في بلاد الحجاز^(٢١)، إذ كان الفاطميون يعلمون أن من يسيطر على الحرمين يتمتع بالزعامة الروحية في العالم الإسلامي أجمع، ويكسب خلافته قوة أمام العالم الإسلامي من ناحية، وأمام الشعوب التي يحكمونها من ناحية أخرى. بالإضافة إلى أن هذا الأمر يقلل من شأن الخلافة العباسية المناوئة لهم، فأمر المؤمنين الحق هو من يستطيع أن يسط نفوذه على الحرمين في مكة والمدينة^(٢٢).

وبوفاة الخليفة المعز لدين الله سنة (٣٦٥هـ/٩٧٥م) بدأت أركان النفوذ الفاطمي في التزعزع ببلاد الحجاز، وأصبحت تلك البلاد سجالاً بينهم وبين العباسيين^(٢٣)، ومن مظاهر استمرار الصلات الحسنة بين الفاطميين بمصر، والحجاز، تلك الخلع والمشاهرات

التي كانت تصل عن الخليفة الفاطمي إلى أمراء ووجهاء الحجاز. وعن ذلك ما كان يرسله الخليفة المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ / ١٠٣٥-١٠٩٤م) إلى قبيلة بنى شيبه التي كانت تحتفظ بمفتاح باب الكعبة^(٧٠). وقد أشار "ابن تغري بردي" إلى أنه في سنة (٤٠٠هـ / ١٠٠٩م) أرسل الخليفة الحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ / ٩٩٦-١٠٢٠م) إلى دار جعفر الصادق بالمدينة. الداعي ختكين العضدي، الذي فتح الدار وأخذ ما كان بها وهو مصحف وسرير وآلات. وأنه حمل معه رسوم الأشراف، ثم عاد إلى مصر بما وجد في الدار، وخرج معه من شيوخ العلويين جماعة. ولما وصلوا إلى الخليفة الحاكم أطلق لهم نفقات ورد عليهم السرير. وأخذ الباقي وقال: أنا أحق به، فأنصرفوا داعين له^(٧١).

ويبدو أن الخلفاء الفاطميين قد أولوا عنايتهم بالأماكن المقدسة بالحجاز. فقد أشار "ناصر خسرو" إلى أنه كان على حائط الكعبة الأنعامي، فوق الأعمدة الخشبية، كتابة ذهبية تحتوي على اسم الخليفة العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ / ٩٧٥-٩٩٦م). كما يوجد على الحائط أربعة ألواح أخرى كبيرة من الفضة متقابلة، ومثبتة بمسامير من فضة، وعلى كل لوح منها اسم الخليفة الذي أرسله من خلفاء مصر، وأن كل منهم كان يرسل لوحاً في عهده^(٧٢).

أما بالنسبة لبلاد اليمن^(٧٣) فقد كان لها أهمية خاصة لدى الفاطميين، إذ تُعد أول مراكز الدعوة الإسماعيلية، حيث وجدت بها مُريدين أكثر حرصاً على المذهب ودفاعاً عن الدعوة^(٧٤). ويبدو ذلك من حرص الوزير الفاطمي "أبو محمد البازوري" على تأييد "علي بن محمد الصليحي" الثائر باليمن ومساعدته في إقامة دعوة سياسية هناك^(٧٥).

وقد حرص الملك على الصليحي (٤٣٩-٤٥٩هـ / ١٠٤٧-١٠٦٧م) (مؤسس الدولة الصليحية) ومن جاء من بعده على إظهار ولائهم للفاطميين. وقد تبودلت بين الصليحي والخليفة المستنصر عدة مراسلات، وضح منها صلاتهم الوثيقة، كما أن المستنصر أوكل للصليحي شأن نشر الدعوة ليس في بلاد اليمن فحسب بل في الحجاز أيضاً، كما عهد إليه بإقرار الأمور بمكة، ونظراً للخدمات التي قدمها الصليحي للدعوة الفاطمية، فقد أنعم عليه الخليفة المستنصر بلقب "عمدة الخلافة"^(٧٦).

وقد استمرت العلاقات الودية بين أمراء اليمن الصليحيين والخلفاء الفاطميين. ويتضح ذلك عندما تقلدت السيدة الحرة زمام الأمور في اليمن بعد وفاة زوجها المكرم أحمد (٤٥٩-٤٧٧هـ / ١٠٦٧-١٠٨٤م)، إذ ظلت تعمل جاهدة على توسيد الدعوة الفاطمية في اليمن، كما كانت على اتصال وثيق بالخليفة الأمر (٤٩٥-٥٢٤هـ / ١١٠١-١١٣٠م). وتبادلت بينهما السفارات والكتب^(٧٧)، ومما يؤكد متانة العلاقة بينهما، أن السيدة الحرة تركت وصية تنازلت بمقتضاها عن كل ما تملكه من ثروة للإمام الطيب (الإمام المستور) ابن الخليفة الأمر^(٧٨).

ولم تقف أهمية اليمن بالنسبة للخلافة الفاطمية بمصر عند حد نشر دعوتهم في اليمن والحجاز فحسب. بل اضطلعت أيضاً بهذا الدور في عُمان والهند. حين عهد الخليفة المستنصر لسيدة الحرة بأمر تنظيم الدعوة الإسماعيلية في هذين القطرين، وأن تُعين عن قبلها دعاة ينشرون الدعوة في هذه البلاد^(٧٩).

وقد كان من نتائج العلاقات الودية بين الخلفاء الفاطميين بمصر، والملوك الصليحيين باليمن أن تبودلت الهدايا بينهم، ففي عام ٥١٢هـ/١١٢٣م أرسل الخليفة الأمر إلى السيدة الحرة، هدية اشتملت على تشريف مما لبسه الخليفة وما زج عرقه من الحلل المذهبات والملاءات الشرب المذهبة والشقق النفوسى والمغربى المقصور والإسكندراني المطرز، وعدد من قضيب النحاس والمرجان وغير ذلك^(٨٠).

أما بالنسبة للهدايا التي كانت تصل من اليمن إلى مصر، فيخبرنا ابن الزبير، أنه عثر في قصر سيف بن ذى يزين الحميرى بغمدان، على كنوز كثيرة وكان من ضمنها أربعة وعشرون سيفاً تبعية، ومائة وستون سيفاً كانت لملوك حمير، على كل سيف منها اسم صاحبه من الملوك، وأنها كانت في أغمدة من ذهب وفيها ما هو ذو حد واحد، أو ما هو ذو حدين، وأن الملك على الصليحي أهدى منها مائة سيف للخليفة المستنصر. وكانت ذات جلالة ونفاسة بحيث يصعب تقدير قيمتها^(٨١). وربما يدعم هذه الرواية ما أشار إليه ناصر خسرو الذى زار القاهرة في عهد المستنصر، حيث أشار أنه رأى بمصر سيفاً أحضر للسلطان من اليمن، وكان مقبضة قطعة واحدة من العقيق الأحمر كأنه الياقوت^(٨٢).

ويشير أحد العلماء، إلى أنه من بين الهدايا التي كانت الدولة الصليحية ترسلها للخلافة الفاطمية، الأدوات الذهبية والفضية والسيوف المرصعة بالعقيق اليماني وغيرها، وكان يقابلها كذلك هدايا من الخلفاء الفاطميين، ويضيف بأن تبادل تلك الهدايا والتحف كان له تأثيره الواضح على انتقال التأثيرات الفنية بين البلدين في هذه الفترة، وأنه على الرغم من وضوح التأثير الفاطمي على العمارة الصليحية، إلا أنه لم يصلنا تحفاً من المعدن "تعكس هذا التأثير بالأساليب الفنية الفاطمية"^(٨٣).

كما أن هدايا ملوك اليمن للخلفاء الفاطميين لم تقتصر على التحف المعدنية، بل اشتملت أيضاً على المنسوجات، إذ أهدى الملك على الصليحي للخليفة المستنصر "خمسة أثواب وشى"^(٨٤).

ولم يقتصر تواجد التحف اليمنية في مصر على ما كانت تهديه الدولة الصليحية للخلفاء الفاطميين، فقد وصلت إلى الأسواق المصرية العديد من السلع اليمنية في أزمنة تسبق دخول الفاطميين لها، ولاشك أن العمليات التجارية بين البلدين قد ازدادت ونمت في العصر الفاطمي. ومن أهم السلع التي استوردتها مصر من اليمن: البز، والجلد المدبوغ، والدروع والسيوف^(٨٥)، وكذلك الزعفران الذى كان يستخدم في تلوين المنسوجات. وما إلى ذلك من العقيق، والجزع الملون المخطط من الزمرد الذى كان يستعمل في بعض الآلات، وتصنع منه ألواح وصفائح وقوائم السيوف، ونصل السكاكين^(٨٦).

وتُعد المنسوجات اليمنية من أهم السلع التي أقبلت مصر على استيرادها. ولعل ذلك يرجع إلى عظمة شأن هذه الصناعة هناك، خاصة في الفترة العباسية، وقد استوردت مصر منها في العصر الإخشيدى، ما اختص به هذا الإقليم من منسوجات تمتاز بزخارفها المؤلفة من الخطوط المتعددة الألوان^(٨٧) والتي تعرف باسم الوصايل اليمنية، وتُعد من مبتكرات اليمنيين الفنية^(٨٨).

ويبدو أن المنسوجات اليمنية كانت تصدر بتوسع إلى مصر في العصر الفاطمي أيضاً، بدليل أنه بعد مقتل الأفضل شاهنشاه سنة ٥١٥هـ/١١٢١م. وجد عنده ألف عبدل (كيس كبير) من متاع اليمن وغيرها^(٨٩).

ومما يؤكد أهمية المنسوجات اليمنية في مصر، أنه عثر في حفائر الفسطاط على مجموعة من المنسوجات اليمنية، تحتوي على كتابة ذكر فيها مكان صنعها وهو "مدينة صنعاء"، والذي ورد في أشرطة الطراز بصيغتين، إما "طراز صنعاء" أو "طراز الخاصة بمدينة صنعاء" وتحمل هذه القطع تواريخ (٢٦٦، ٢٨٤، ٢٨٥، ٣٣١ هجرية). وجميعها تواريخ تقع في فترة حكم بني يعفر الذين ارتفع شأنهم في اليمن منذ بداية العصر العباسي الثاني. وهي تدل من ناحية على صلات مصر ببلاد اليمن في هذه الفترة، كما تدل على توافر منسوجات دور الطراز اليمنية في مصر من ناحية أخرى^(٩٠).

وكان لموقع اليمن المهم بالنسبة للتجارة العالمية، حيث تقع عند نهاية البحر الأحمر من جهة الجنوب، فتتوسط الطريق بين أفريقيا وآسيا، دوراً في تنشيط العمليات التجارية، بين مصر وشرق أفريقيا وشرق آسيا، فعن طريق موانئها كانت مصر تحصل على منتجات شرق آسيا ومنتجات شرق أفريقيا^(٩١).

وقد وصف الإدريسي مدينة عدن بأنها بلدة تجارة، وموسى البحريني، ومنها تسافر مراكب السند والهند والصين، ويجلب إليها متاع الصين كالحديد والعود والسروج والغضار (الخزف) والأبنوس، والثياب المتخذة من الحشيش، والثياب القيمة المخملة. وغير ذلك من السلع، وأن أكثر هذه السلع يعاد تصديرها إلى سائر البلاد^(٩٢). فمنها كانت تصل إلى مصر والشام، ومنهما تجد طريقها إلى أوروبا^(٩٣). ومن هنا كان حرص الفاطميين على بسط نفوذهم السياسي والمذهبي على بلاد اليمن لتأمين تجارتهم في البحر الأحمر وتدعيم علاقتهم التجارية مع هذه البلاد^(٩٤).

ويتضح دور اليمن الوسيط في العمليات التجارية بين مصر والهند، مما ورد في بعض خطابات وثائق الجنيزة^(٩٥)، ومنها خطاب متعلق بأعمال تجارية من عدن إلى جنوب غرب الهند، ويحمل اسم "ابراهيم بن براهيم بن يشعو"، وهو أحد التجار اليهود الذين وفدوا إلى مصر مع الفاطميين من المهديّة، ثم ذهب إلى اليمن وأقام فيه عدة سنوات. وكان هذا التاجر يقوم بنقل النحاس والبرونز من المحطات التجارية على ساحل اللمبار في الهند، حيث نجح هناك في تصنيع كل أنواع الأدوات المنزلية وأدوات المطبخ التي كانت تطلب من وقت إلى آخر من أجل تصديرها، كما كان يقوم أيضاً بنقل ما يحتاجه من النحاس الأحمر والرصاص والنحاس الأصفر والحديد من مصر وعدن إلى الهند حيث يتم تصنيعها هناك، ويستنتج من هذا الخطاب أن بعض التحف والأدوات المعدنية كانت تصنع في الهند وترسل إلى اليمن مثل الطسوت والأباريق والشماعد. وربما الحلوى أيضاً، فقد ورد أن بعض الحلوى في تركة الملكة السيدة بنت أحمد كانت من صناعة الهند^(٩٦). وأن هدايا الصليحيين للخلفاء الفاطميين بمصر قد احتوت على مواد مستوردة من الهند^(٩٧). وفي ضوء ما سبق من دراسة دور الصلات الحضارية بين مصر والجزيرة العربية في

نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فربما يبدو أن هذا الدور لم يكن ذات تأثير كبير. ولكن هل كان ذلك بالفعل؟ تلك هي القضية الأهم التي يجب أن تشغل تفكيرنا في هذه الجزئية من الدراسة.

وواقع الأمر أنه أجريت بحوث ودراسات لاحصر لها في ميدان الآثار والفنون الإسلامية، تبحث في أصوله وتأثيره بالحضارات السابقة والمعاصرة له، وربما لم تترك معظم هذه الدراسات شيء في الفن الإسلامي، أو الحضارة الإسلامية بوجه عام، إلا وألصقته بفنون الحضارات الأخرى، كالحضارة الهلينستية والإيرانية والبيزنطية والقبطية أو الهندية والصينية وربما أيضاً البربرية. واستبعدت تلك الدراسات أن يكون للعرب أى تأثير في الفن الإسلامي، ومن حاول أن يعطى للعرب دوراً في هذا، جعل دورهم مقتصر على الجانب الروحي، بل هناك دراسات استكثرت أن يكون للعرب هذا التأثير الروحي.

وحتى نقف على أسباب وأهمية معالجة هذا الموضوع، أجد أنه من الواجب أن استهل الموضوع بمقتبسات من تلك الدراسات، لعل إيرادها يساهم في إبراز مدى الحاجة والفائدة التي تعود بالتركيز على هذه الجزئية في الدراسة. ويذكر لينبول: "... ومما هو معروف في تاريخ الفن أن العرب في بنائهم يدينون للقيط بكثير من مباحج الحياة. ومثل هذه الاعتبارات لم تكن لتستطيع بطبيعة الحال أن تؤثر في أناس كالعرب انعدمت لديهم الروح الفنية تماماً"^(٩٨). ويذكر في موضع آخر: "والواقع أن العرب لم يبتكروا في الفن شيئاً. وما يعرف في أسبانيا "الفن العربي" يرجع في أصله إلى أجناس أخرى أكثر رقياً من العرب، كذلك في مصر فإننا لانجد أى أثر للفن الإسلامي إلا حينما أخذ الخلفاء يقلدون مصر ولاة من الأتراك"^(٩٩). ويذكر أيضاً: "ولم يكن العرب في وقت من الأوقات، من الفنانين أو حتى من الصناع المهرة. فقد استحضروا الفرس والروم ليبنوا لهم دورهم ومساجدهم وبيوتهم. ولكنهم كانوا أكثر من هذا يستخدمون القبط الذين كانوا صناع مصر المهرة خلال آلاف السنين التي مورت بتاريخها"^(١٠٠).

أما كريزويل فيذكر: "عند ظهور الإسلام يبدو أن جزيرة العرب لم تملك أى شيء جدير باسم فن العمارة إذ أن نسبة ضئيلة جداً من السكان كانت تعرف حياة الاستقرار وتعيش في مساكن لاتزيد عن الأكواخ الإقليلاً، والذين يعيشون في بيوت من اللبن يسمون أهل الحضر، أما البدو الذين يعيشون في خيام من وبر الجمال فيسمون أهل الوب"^(١٠١). ويذكر كريمر: "وقد كان عرب القرن الأول شجعاناً ولكنهم كانوا برابرة أجلاً إذا ما وازنا بينهم وبين البيزنطيين والفرس الذين كانوا مرنوا على فنون السلم وكانت لهم حضارة قديمة جداً، وقد ذهب العرب إلى مدارسهم وتعلموا عنهم بسرعة مذهشة فنون اللهو والترف والخلاعة"^(١٠٢).

أما موريسو فيذكر: "... ولم يكن للعربي قط تعبير جمالي سوى فن القول، أما الفنون التصويرية فما كانت تستهويه أبداً، شأنه في ذلك شأن أخيه العبري، ولذلك لم يأت في سير الحركة الفنية التي نشأت عن فتوحاته بطابع خاص أو صورة معينة، ووكل ذلك إلى الشعوب التي أخضعها لسلطانها"^(١٠٣).

ويذكر إتنجهاوزن: "كان العرب مجتمعاً بدائياً مكوناً من الرعاة ما عدا القليل الذى استوطن المدن واشتغل بالتجارة ولم تتعد حياة العرب الصيد والاشتغال بالرعى فى الصحراء سابقاً وكلاهما حياة متقلبة تتطلب البساطة فى كل شىء كالأكل والملبس والمتاع، كما أنها خشنة تعتمد على مواد غير قابلة للكسر حتى لا تحطمها كثرة الارتحال على ظهور الجمال. لذلك لا تتطلب حياتهم الأواني والمواد الزجاجية التى لا تلائمها. ولأشك أن كل المنتجات الفنية الدقيقة التى وجدت فى حياة العربى فى القرن السادس الميلادى مستوردة من الخارج كما تدل أسماؤها. فكلمة نجار وخزاف وصانع الأسحة والحبالك أرمينية الأصل وكلمة مصحف ونافذة وعقد وحداد حبشية الأصل، وكلمة حرير فارسية المصدر، ويظهر عدم تذوق العربى لفن النحت فيما ورد من إشارات على الأواني القديمة، فشبه عمرو ابن كلثوم الشاعر الجاهلى القدير فى مقدمة معلقته ساقى المرأة الجميلة بأعمدة رخامية، وتديبها بصناديق العاج... وأكثر من ذلك لم تبلغ الأشياء المستعملة فى الحياة اليومية من الدقة الفنية درجة تحاكي بها الطبيعة نظراً لانخفاض قيمتها كما تحكموا فى مصائر أمرهم فاهتموا بالثروة الحيوانية كترية الجمال والأغنام. لهذا أنف هذا الرجل العربى أن يجهد نفسه فى صناعة أى شىء بيد. بل ترك ذلك إلى من هو دونه منزلة كالمرأة والرقيق والأجانب واليهود فانحط مستوى الفنون إلى مستوى هذه الطبقة...." (١٠٤).

أما كريستى فيذكر: "... فبلاد العرب لم يوجد فيها من فن فى ذلك الوقت - وقت ظهور الاسلام - خلا أثر مجذب تخلف من الماضى السحيق، أو خلا أثر كان فى طبيعته مجرد صدى ومحاكاة لفن خارجى ظهر فى أماكن تأثرت بالتقدم الأجنبى تأثراً سطحياً. ولم يشرق فى شبه الجزيرة فن قومى ظاهر حتى فى البقاع الخصبة التى كان يسكنها شعب يعيش فى رخاء واستقرار وتختلف ظروفه كل الاختلاف عن تلك الظروف التى تضطر القوم الرحل الذين يضربون فى الصحراء إلى أن يعيشوا فى عزلة وركود. فإن كان الفن الإسلامى قد استمد صورته الروحية من بلاد العرب، فقوامه المادى قد تم صوغه فى أماكن أخرى كانت للفن فيها قوة وحياة" (١٠٥).

ويذكر بريجنز: "ولسنا بحاجة إلى مناقشة رأى الذى يعتقدده الكثيرون والذى يقول بأن العرب الفاتحين لم تكن لهم مهارة أو ذوق فى فن العمارة، فالواقع أن الطبيعة كانت تقضى عليهم بذلك" (١٠٦).

وتقول جرترووديل: "كان الغزاة المحمديون. مجرد بدو رحل، سكنهم الخيمة السوداء وقبرهم رمال الصحراء. وكان سكان الواحات النادرة فى غرب ووسط البلاد العربية مثل ما هم عليه اليوم، يقنعون بنوع قبيح من العمارة من اللبن وجدوع النخيل. لايزينه أى نقش معقد من وحي الخيال، ولا يصلح إلا لأبسط الحاجات" (١٠٧).

أما راييس فقد وصف العرب وقت ظهور الإسلام بأنهم كانوا شعباً يتميز بالبساطة والسذاجة (١٠٨).

أما هورث فقد شبه العرب قديماً بالمنول وحديثاً بالهنود الحمر بأنهم يقضون

معظم أوقاتهم فى المنازعات القبلية^(١٠٩).

تلك كانت مقبسات لآراء بعض المستشرقين حول دور العرب فى الفن الإسلامى بوجه عام^(١١٠)، ومن الطبيعى أن تسحب أيضاً على دورهم فى الفن الإسلامى بمصر. ولكن ما الذى دفع بالمستشرقين إلى تنحية أى تأثير للعرب على الفن الإسلامى؟ على الرغم من عدم إنكار دور المستشرقين فى مجال دراسة الآثار الإسلامية، بل إن هذا العلم قد نشأ على أيديهم، إلا أننا لانستطيع أن نغفيم من العمد فى هذا الموضوع. وليس من المستبعد - بل على الأرجح - أن يكون مردود ذلك هو الصراع الحضارى، ومحاولة تشويه أمتنا المجيدة والانتقاص من قدر تجربتها فى التاريخ ودورها فى الحضارة^(١١١)، بل إن أبحاثهم لم تقف عند حد التضليل لتعمية العرب عن معرفة أمجاد أسلافهم، فمنهم من كان يسعى إلى إبراز الأخطاء التى وقع فيها العرب، ومنهم من مجد حركات الشعوبية، وأبرز روح المقاومة التى مارسها العجم والبربر ضد العرب، رغبة فى تفتيت وحدة الشعوب العربية^(١١٢) والإسلامية.

وإذا كان ذلك هو حال المستشرقين، فما هى نظرة العرب أنفسهم لهذا الموضوع؟ مما يلاحظ فى هذا الشأن أن معظم دراسات العرب قد نهجت نفس نهج المستشرقين، ويستثنى من ذلك دراسات يمكن أن نصفها بالندرة^(١١٣).

وعلى أية حال فإن كنا قد اقتبسنا بعض آراء المستشرقين حول دور العرب وأثرهم فى الفن الإسلامى، فلا بأس أن نأخذ نفس النهج بالنسبة لآراء بعض الباحثين العرب.

فيذكر زكى محمد حسن: "كان طبيعياً إذن أن يكون نصيب العرب فى قيام الفنون الإسلامية روحياً فحسب، وأن يصبح من العسير أن ننسب إليهم أى عنصر فنى فى العماثر والتحف فى بداية العصر الإسلامى، سواء أكان ذلك فى الشكل أم فى الزخرفة أم فى الأساليب الصناعية. وإنما تنسب هذه العناصر إلى الشعوب الأخرى التى تألفت منها الامبراطورية الإسلامية والتى كانت لها قبل الإسلام أساليب فنية زاهرة، كالفرس والمسيحيين فى الشرق الأدنى، ثم البربر والترك والهنود"^(١١٤). ويذكر فى موضع آخر: "... أما نصيب العرب الروحى فصعب تحديده، ولكنه ظاهر فى جمعهم شتى الأساليب الفنية القديمة، وطبعها بطابع دينهم الجديد، وإنشاء فن إسلامى يتميز عن غيره من الفنون "^(١١٥). كما يذكر كذلك: "وبداوة العرب وطبيعة بلادهم لم يكن من شأنهما أن يشجعا ازدهار العمارة والفنون الزخرفية بين ظهرانيهم، ولكن قامت بينهم فنون أخرى كالشعر والخطابة والأدب"^(١١٦).

أما سعاد ماهر فتذكر "... وهكذا نستطيع القول إن الفن الإسلامى أخذ قوامه الروحى عن شبه الجزيرة العربية أما قوامه المادى فقد تم صوغه فى أماكن أخرى كان للفن فيها قوة وحياة"^(١١٧).

ويذكر كمال الدين سامح: "كان للعرب كل الفضل فى قيام الدين الإسلامى والدوة الإسلامية، ولكن الحال لم يكن كذلك فيما يختص بالفنون فقد كان العرب بدواً ليست لهم تقاليد فنية عريقة فكان طبيعياً أن يكون نصيبهم فى قيام الفنون الإسلامية روحياً

فحسب. وإن كنا لانستطيع أن نرجع إليهم في الزخرفة أو الشكل أو الأساليب الصناعية ما يعترضنا من العناصر في الفنون الإسلامية. أما نصيبهم الروحي فصعب تحديده ولكنه يتلخص في أنهم جمعوا شتى الأساليب الفنية القديمة وطبعوها بطابع دينهم الجديد وأنشأوا فناً إسلامياً متميزاً عن غيره من الفنون^(١١٨).

أما إبراهيم جمعة فيذكر: "لم يكن العرب في الجاهلية يعرفون الفن بالمعنى الذى نفهمه الآن، ولم تكن لهم بأى نوع من أنواعه دراية تذكر، اللهم إلا ما كان لهم من دراية بفنون الشعر والنثر والنسج والاتجار والكتابة"^(١١٩). ويذكر أيضاً: "واكتفى العرب قبل نزولهم إلى المعتزلة الفنى والصناعى فى مصر، أى طيلة القرنين الأولين للهجرة، بالانتاج المصرى الخالص، وقنعوا فى هذه الفترة بأن يكونوا "حماة فن"- والحق أنهم أحاطوا الفنون التى وجدوها بين أيدي المصريين بالرعاية والتشجيع، فساعدوا بذلك على النهوض والنماء ولولا ذلك التشجيع وتلك الرعاية لقدر ليهذ الفنون أن تموت... ولا غرابة فإن العرب الذين حرموا نعمة الفن فى عقر دارهم كانوا فى هذه الناحية أشبه بعافر تشهى ربيباً وكان شعورهم بالنقص الفنى أكبر حافز لهم على العناية والمبالغة فى رعايتها وحماية أهلها"^(١٢٠). ويذكر فى موقع آخر "... فلما نزلوا- أى العرب- إلى ميادين الحياة العامة واضطروا إلى مزاوله الحرف والزراعة لم يجيدوا ذلك، لأن بهم قصوراً طبعياً، هو قصور الجنس السامى فى الأعمال اليدوية من ناحية، وقصور المبتدئين الذين تعوزهم الخبرة الوراثية وينقصهم التمرن من ناحية أخرى. ولهذا أرجح أن تكون الأيدي التى مارست الفنون حتى منتصف القرن الثالث الهجرى / ٩م فى عصر أيدي مصرية بحته، بقيت تعمل بتقاليدها الفنية الموروثة"^(١٢١). بل ويذهب أكثر من ذلك فيقول: "ومنذ تحول الفن المصرى الذى أدركه العرب فى مصر عن مصريته المسيحية، وطبعه الإسلام بطابعه المعروف، أصبحنا نرى فى مصر فناً مصريةً إسلامياً، ليس هو فى واقع الأمر إلا استمرار للتقاليد الفنية الموروثة التى كان يحذقها رجال الفنون الأقباط"^(١٢٢).

أما الباحثة منى بدر فتذكر ضمن أسباب التأثيرات القبطية فى الفن الإسلامى بمصر "جهل العرب الفاتحين بالنظم الإدارية والفنية"^(١٢٣).

وتشير إحدى الباحثات فى ميدان التاريخ الإسلامى فى ذات الموضوع فتذكر: "كان كل الذين يقومون ببناء العمارة الإسلامية فى مصر من معماريين وبنائين من أهالى البلاد، وهم الأقباط، فلم يشغل العرب بالبناء بعد فتحهم مصر"^(١٢٤).

تلك هى بعض الآراء التى أثبتت حول دور العرب وأثرهم فى الفن الإسلامى، وحتى تعم الفائدة فينبغى علينا أن نشير إلى المصدر الذى استقت منه هذه الآراء أفكارها- سواء أكانوا مستشرقين أم عرباً- إنه لمن المؤسف أن يكون حجتهم وواضع أسس نهجهم - على ما اعتقد- هو عالم ومؤرخ له مكانته بين مؤرخى العرب، وهو ابن خلدون، الذى جاء فى مقدمته بأحكام حاسمة لا أدري من أين استقاها وما دليله على صحتها، ومن بين ما ذكره: "إن العرب لا يتغلبون إلا على البسائط"^(١٢٥). "إن العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب"^(١٢٦)، "إن المباني التى كانت تخطها العرب يسرع إليها الخراب إلا فى

القليل^(١٢٧)، إن العرب أبعد الناس عن الصنائع^(١٢٨). ويمكننا أن نضيف إلى ذلك بعض الكلمات والعبارات التي لصقها بالعرب في مقدمته أيضاً ومنها: توحش. انتهاب. عبث. فساد. إنحراف. خراب، غلظة، انحلال. أمة وحشية، قلة مراعاتهم لحسن الإختيار في اختطاط المدن، إنما يراعون مراعى إبلهم خاصة... إلخ. وعلى الرغم من أن فريد شافعي قد التمس العذر لابن خلدون في آرائه تلك، بأنه كان يقصد البدو الرحل والذي مثل عدم استقرارهم مدعاة لعدم تمرسهم على إتقان الحرف والصنائع وعدم شغفهم بمزاوتها^(١٢٩). فإن الباحث لا يميل بالتماس العذر له، إذ لا يُفهم من حديثه أنه كان يفصل ما بين العرب البدو الرحل وأهل الحضر منهم، وقد كانت أحكامه عامة على مجموع العرب^(١٣٠).

وعلى أية حال فإن الدراسات الحديثة والاكتشافات الأثرية المتعلقة بالجزيرة العربية تؤكد على وهن آراء ابن خلدون السابقة^(١٣١).

وإذا ما عرجنا إلى القضية الأساسية التي نعالجها في هذه الجزئية من الدراسة، فيمكننا أن نتناولها من خلال الإجابة على تساؤل بسيط (هل أتى العرب إلى مصر وهم على جهل بالفنون والعمائر؟) ومن ثم لم يكن لهم تأثير على مصر في هذا المضمار. وحتى نجيب على هذا التساؤل ينبغي أن نعرض لحالة الفنون في الجزيرة العربية قبل الإسلام وأثناء ظهوره^(١٣٢). لنقف على ما يمكن أن يقوم به العرب من دور في هذا المجال.

وقبل أن نشعر في ذلك نود أن نشير إلى الأسباب التي اتخذت كدليل على عدم صلاحية العرب وبلادهم للحضارة والفنون، وما مدى واقعية هذه الأسباب؟ فهناك آراء ترى أن تخلف العرب وبدائيتهم ترجع إلى ظروف العوامل الجغرافية، وأن الحضارات لا تنشأ إلا في البلاد المعتدلة الجو وعند دلتا الأنهار مثل مصر والعراق والبنجاب (وادي السند) والنهر الأصفر (الهوانج هو) ونهر اليانجسى في الصين. إلا أن الحقائق تؤكد غير ذلك، فقد تنشأ حضارات أيضاً بعيدة عن دلتا الأنهار، وكفى لذلك مورد ثابت للمياه، ولو كانت بحيرة من البحيرات الداخلية الكبيرة، إذا ما توافرت معها المقومات الأخرى للحضارة^(١٣٣).

وربما تناسلت تلك النظرية التي ترد تخلف العرب، وبدائيتهم إلى العوامل الجغرافية، أن العوامل الجغرافية غير ثابتة على مر العصور، فقد تقوم حضارات زاهرة في منطقة ما ثم تهجر بسبب العوامل الجغرافية والمناخية^(١٣٤). كما أن أصحاب تلك النظرية لم يعنوا بدراسة بيئة بلاد العرب، رغم توافر المعلومات التي تؤكد إمكانية قيام حضارات بها، ومن ذلك آثار بعض الأودية، وكذلك آثار الترسبات التي تمثل قيعان الأنهار، والتي يتضح منها أن هذه الأودية كانت في الحقيقة أنهار في يوم من الأيام تنبض فيها الحياة، وكانت تزخر بالنشاط البشري^(١٣٥).

وليس أدل على صدق ذلك ما توافر من مكتشفات أثرية - في المنطقة المحيطة بموقع الرياض - تمثل مجموعة كبيرة من الأدوات الحجرية المصنوعة من حجر الصوان تمثل كل العصور الحجرية الثلاثة^(١٣٦) بالإضافة إلى ما توافر من أدلة تؤكد على نشاط سكاني بها منذ حوالي ٣٠.٠٠٠ عام، ويؤيد ذلك ما كشف عنه من أحافير متحجرة وشبكة مهجورة من المسابيل والمصارف لتصريف مياه الأمطار والسيول. إلى جانب ما عثر عليه من

نقوش حجرية انتشرت على شكل واسع منذ العصر الحجري الحديث، والتي يوجد أمثلة منها في منطقة وسط نجد^(١٣٧).

ومن ناحية أخرى فربما يرد البعض ما نسب للعرب من بداوة وتخلف إلى سبب عنصري متعلق بالسكان. وفي هذا المجال قد أثبتت البحوث الحديثة في مجال الأنثروبولوجيا (المتعلقة بعلم الانسان)، أن التفوق العنصري، أو ما يعرف بالنقاء العنصري، خرافة لا تقوم على أسس علمية، كما أن استقراء الواقع التاريخي، أثبت أن الإنجاز الحضاري منذ أقدم العصور حتى الآن لم يكن حكراً على عنصر بشري دون غير من العناصر^(١٣٨).

ومن ثم فالتخاذ العوامل الجغرافية أو العنصرية لا يمكن أن يتخذ منها دليلاً على الزعم ببداوة العرب وعدم حضريتهم وبعدهم عن مجالات الفنون والممار. وبنفس منهج الباحثين الذين شغلوا بقضية أصول الفن الإسلامي ومواطن تأثيره، والذين بحثوا عن ذلك في مواضع تقرب أو تبعد مكاناً وزماناً عن بلاد العرب، ولم يشغلهم كثيراً البحث عن تلك الأصول في بلاد العرب ذاتها، رغم أنه ببلاد العرب منذ العصور البائدة حضارات لا تقل عن أعظم الحضارات الإنسانية المعترف بها، بل وربما تفوقها. ولا يمكن أن يتخذ من عدم الكشف عن هذه الحضارات دليلاً على عدم ازدهارها.

ومن تلك الأمم العربية البائدة قوم "عاد" التي قال فيها سبحانه وتعالى { ألم تر كيف فعل ربك بعاد، إرم ذات العماد، التي لم يخلق مثلها في البلاد }^(١٣٩). وليس هناك من شك في عروبة هذه الأمة، وأن مدينتهم "إرم" قد شيدت في جزيرة العرب لا محالة^(١٤٠). وقد حدد القزويني موقعها بين صنعاء وحضرموت وأشار إلى أنها من بناء شداد بن عاد^(١٤١).

وقد وصف المؤرخون تلك المدينة، بأن جدرانها كانت من الجزع اليماني ومغشاه بصفائح الفضة المموهة، وأنه بُني داخلها ألف قصر على أعمدة من الزبرجد، وكان طول كل عمود منها مائة ذراع، وأجريت الأنهار في وسطها، وأن حصانها كان من الذهب والفضة والياقوت^(١٤٢). وأن بانيها رغب من ذلك أن تكون مدينته على صفة الجنة^(١٤٣).

وربما قصر العقل عن استيعاب ما كانت عليه هذه المدينة، واعتبرت "من الخرافات لخروجه عن المألوف عندنا"^(١٤٤). إلا أن قول الله سبحانه وتعالى: { التي لم يخلق مثلها في البلاد }^(١٤٥) إجابة حاسمة على كل موضع شك. وأن حضارتها العمرانية لانظير لها، والأمة التي بنتها لا مثيل لها^(١٤٦).

ومن المواضع الأخرى التي لفت فيها القرآن الكريم الأنظار إلى قوم عاد، قوله عز وجل: { أتبنون بكل ريع آية تعبثون، وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون }^(١٤٧). وتكشف لنا هاتان الآيتان ببلغ ما وصلته هذه الأمة من مدنية وتعمير. فهي تدل على أنهم كانوا بصراء بعلم تخطيط المدن والأبنية. وهو علم لا يستحكم إلا باستحكام الحضارة ومأخذ هذا قوله سبحانه وتعالى "بكل ريع" أما قوله تعالى "وتتخذون مصانع" فقد فسرت بأنها مجاري المياه أو هي القصور، وسواء أكانت هذه أم تلك فهي دليل على معرفتهم بفن التعمير علماً وعملاً وبلوغهم فيه مبلغاً عظيماً، ومن المحتمل أن تكون المصانع أيضاً من الصنع كالمعمل

من العمل، وأنها مصانع حقيقية للأدوات التي تستلزمها الحضارة ويقتضيها العمران^(١٤٨). أما الأمة العربية البائدة الأخرى، فهي ثمود، والتي قال فيها تعالى: { ... هو أنشأكم من الأرض واستعمركم فيها... }^(١٤٩). ولا تستطيع أمة إعمار الأرض إلا إذا ملكت وسائل التعمير، وهي كثيرة، ومجموعها ما نسميه الحضارة أو المدنية^(١٥٠). كما قال فيهم تعالى: { أتتركون في ما هاهنا آمنين، في جنات وعيون، وزروع ونخل طلعها هضيم. وتحتون من الجبال بيوتاً فارهين }^(١٥١). وهي آيات تشير إلى ما بلغت هذه الأمة من الحضارة المادية، وامتلاك وسائلها من زروع وإتقان لنحت الحجر، إذ يُعد الشجر والحجر أيتى الحضارة المبصرتين، وهما الوسيلتان اللتان قامت عليهما الحضارة الرومانية. كما أن نحت الحجر يستلزم إلى جانب القوة البدنية حاسة فنية، كما أن القرآن الكريم نعتهم في نحتهم للحجر بحالة ملابسة فوصفهم تارة بأنهم آمنون وتارة أخرى بأنهم فارهون، والفار ه هو الذى يعمل بشطاط وخفة ولا يتأتى ذلك إلا من خبرته بما يعمل وعلمه بدقائقه، ويستنتج من ذلك أن أصول هذا الفن الذى اشتهر به المصريون القدماء والرومان قد رسخت فيهم^(١٥٢).

ومن ناحية أخرى فإن العرب هم أنفسهم الذين أنشأوا في بلاد العراق وسوريا حضارات لاشك أنها تُعد من أعظم ما خلّفته البشرية في تاريخها، إذ نزحت من الجزيرة العربية هجرات سامية استقرت في بلاد الرافدين، فكانت صانعة للحضارة الأكديّة (٢٤٠٠ ق.م - ٢٢٥٥ ق.م)^(١٥٣)، والحضارة البابليّة (١٨٣٩ - ١٥٩٤ ق.م)^(١٥٤)، والحضارة الآشورية (١٩٠٠ - ٦١٢ ق.م)^(١٥٥).

أما سورية فقد نزع إليها الآراميون العرب من الجزيرة العربية في حوالي سنة ٢٥٠٠ ق.م، فانتشروا في أواسطها وشمالها وشرقها، وأسسوا هناك عدة ممالك، وهاجر معهم أيضاً في حوالي نفس التاريخ، الكنعانيون الذين انتشروا على الساحل السوري وعرفوا بالفينيقيين وأسسوا هناك أيضاً عدة ممالك، وتُعد حضارتيهما (الآراميون والكنعانيون) من الحضارات الراقية^(١٥٦).

وإذا ما نحينا فنون تلك الحضارات العربية القديمة جانباً، وانتقلنا إلى منطقة الجزيرة العربية ذاتها، التي شهدت قيام الإسلام، ومن ثم فتأثيرها في الفنون الإسلامية أقرب وأوقع سواء من الناحية الجغرافية أو الزمانية.

فيمكننا تناول الجزيرة العربية من خلال ثلاثة محاور رئيسية، أولها: القسم الجنوبي متمثلاً في اليمن، وثانيها: القسم الشمالي وتمثله الممالك العربية على حدود العراق والشام. وأخيراً: المنطقة الوسطى والحجاز، وإن كانت جميع هذه المحاور قد اضطلعت بدورها في هذا المجال، كما أنه من الصعب بمكان الفصل فيما بينهم نظراً لتشابك العلاقات بينهم على جميع الأصعدة.

وعلى أية حال ففي الجنوب، كانت هناك حضارة عريقة، قامت بها عدة ممالك زاهرة^(١٥٧)، وقد كشفت الحفائر الأثرية التي أجريت في بلاد اليمن عن تقدم فن العمارة في هذه البلاد، ومما كشف أنقاض جدران المعبد في نجوان، الذى شيد بأحجار ضخمة متقنة

النحت والبناء^(١٥٨)، وعنهما كذلك معبد العوام، الذي اكتشف جنوبى صرواح، وهو معبد بيضاوى الشكل، تدل مساحته وتفاصيل بنائه على قدر ظاهر من الفخامة، ووعى بأساليب التخطيط^(١٥٩).

أما بالنسبة للسدود. فعرب اليمن هم أسبق الأمم فى هذا النوع من العماثر، ويشهد بذلك سد مأرب (٢ ق.م) الشهير، الذى يدل على إدراك عال للعلوم الفكرية، وخاصة الهندسية منها. وقياساً عليه نعلم ما بلغه السبنيون من تطور فى علوم العمران^(١٦٠).

وفيما يتعلق بالقصور. فقد بلغت بعض قصور اليمن من الفخامة. إلى الحد الذى ضربت حولها الأساطير، فقليل أنها من بناء الجن^(١٦١)، وقد احتوت بعض هذه القصور على العديد، من التصاوير، فقد ورد أنه كان أمام قصر أحد الملوك حائط فيه بلاطة نقش عليها رسم الشمس والهلال. وفى قصر آخر صور جداريه تمثل فرساناً مدحجين بالسلاح وأنواعاً من الحيوانات المفترسة كالثعالب والأسود والفيلة^(١٦٢)، كما ورد أن قصر غمدان كان مزيناً بتمائيل خيل وفرسان وبغال وجمال محفورة جميعها من المرمر، وأنه كانت تزين قصر قاطع صور تمثل أصحاب القصر، كما تمثل الصيد، حيث البزاة تنقض على الأرناب وعلى أسراب الطباء التى تور الماء^(١٦٣).

وازدهرت الصناعات أيضاً فى بلاد اليمن قبل الإسلام، ومنها صناعة الجلود فى صنعاء، ونجران وجرش وصعدة وزيد، وكذلك صناعة المنسوجات وبخاصة الشروب المقصبة فى سحولا وعدن وصنعاء، ومنها أيضاً صناعة السيوف اليمنية والرماح اليزنية والخصية الردينية والسميرية^(١٦٤).

كما ضرب اليمنيون قديماً نقوداً نقشوا عليها صور الملوك وأسماءهم والمدن التى ضربت فيها وذلك بالخط المسند، وزخرفوا تلك النقود بالرموز السياسية والاجتماعية، فرمز للحراثة بالبومة أو الصقر أو الثور، ورمز للدين بالهلال^(١٦٥).

ومن ناحية أخرى فقد هيا موقع اليمن الجغرافى المتميز أن تقوم بدور هام بالنسبة للتجارة العالمية، فأتاح لها ذلك أن تطلع على فنون وثقافات حضارات مختلفة عند القدم، فكانت تأتيها السلع من بلاد الصين والهند والسند وشرق أفريقيا، كما كانت تقوم بنقل منتجات هذه المناطق إلى بلاد مصر والشام وتحصل منها على ما تشتهر به^(١٦٦). بل وإن علاقات بلاد اليمن التجارية لم تقف عند هذا الحد، إذ عثر فى جزيرة ديلوس Delos فى بحر إيجه على نقوش عربية معينة وسبئية^(١٦٧)، مما يعنى أن اليمنيين قد وصلوا إلى هذه الجزيرة اليونانية، وأقاموا فيها، وتاجروا مع اليونان، بل وربما توغّلوا شمالاً أيضاً ونزلوا بلاد اليونان وتاجروا معها، ومع شعوب أوربية أخرى^(١٦٨).

وكان من الطبيعى أن يصل إلى مناطق الجزيرة العربية بعض مظاهر تقدم بلاد اليمن الحضارى. فقد فرضت بلاد اليمن فى كثير من الأحيان سلطاتها السياسى على الجزيرة العربية. وذلك بحكم سيطرتها على طرق التجارة العربية وعلى طريق القوافل بين الشمال والجنوب^(١٦٩). فأدرك النفوذ السياسى للمعنيين والسبئيين الحجاز فدخلت معان وديدان (العلا) فى نطاق نفوذهم^(١٧٠)، كما أدان عرب الحجاز بالطاعة لدولة حمير^(١٧١).

وليس أدل على الاتصال الوثيق بين عرب اليمن وعرب الجزيرة العربية بوجه عام والحجاز على وجه الخصوص، تلك الهجرات المتبادلة بينهم، فقد هاجر كثير من أهل اليمن إلى الحجاز، كما هاجر بعض أهل الحجاز إلى اليمن. وتفسر الهجرات اليمنية إلى الحجاز بانتهاء سد مأرب، وتفرق سكانها في أنحاء الجزيرة العربية، وربما يفسر ذلك أيضاً لما أصاب بلاد اليمن من ضعف في تجارتها بين القرنين الثالث والرابع قبل الميلاد، وذلك على إثر النشاط التجارى الذى قام به الرومان فى البحر الأحمر فى ذلك العهد، أما هجرة أهل الشمال إلى اليمن، فيرجع إلى زيادة أعداد سكانها التى ضاق بهم موطنهم^(١٧٢).

وعلى أية حال، فإذا كان من الطبيعى أن تحمل تلك الهجرات اليمنية معها إلى الحجاز، بعض سمات الحضارة اليمنية^(١٧٣)، وإذا كان ذلك قد تم قبل الإسلام، فإن المنطق يقول بإمكانية حمل الهجرات اليمنية معها إلى الأمصار التى فتحت بعد الإسلام، مظاهر الحضارة اليمنية^(١٧٤)، وقد مر بنا ما شكلته هجرات القبائل اليمنية إلى مصر فى العصر الإسلامى، ومن ثم فحملهم تأثيرات فنية إليها من اليمن أمر وارد وطبيعى.

ولكن هل نملك أدلة على ذلك؟ نعم نملك من الأدلة ما يؤيد ذلك وخاصة بالنسبة لصناعة المنسوجات^(١٧٥)، ولكن نترك أدلتنا بالنسبة لمصر إلى حينه، ونعطى على ذلك مثلاً تنطبق عليه نفس الظروف والملابسات، وهى الكوفة^(١٧٦)، التى كان من أبرز عوامل ازدهار صناعة المنسوجات بها، هو استيطان أعداد كبيرة بها من أهل اليمن^(١٧٧)، والتى يصعب نسبة ازدهار هذه الصناعة بها إلى غيرهم. حيث كان لموطنهم الأصلي شهرة فائقة فى إنتاج أنواع معينة من المنسوجات كصناعات العدينة وسحول، كما كان للبرود اليمانية شهرة عالمية كبيرة، وذاع صيتها فى الجزيرة العربية وخارجها، هذا فضلاً عن الحلل اليمنية والثياب السعيدية بصناعاتها، كما اقتصت سحولا والجربب بالبرود أيضاً والشروب وهى المنسوجات الرقيقة التى تصنع من الكتان ويدخل فى لحمتها خيوط الذهب^(١٧٨)، فانتج اليمانيون حين استوطنوا بالكوفة تلك المنسوجات التى اشتهرت بها اليمن كالمنسوجات السعيدية المعافرية والسحولية وغيرها^(١٧٩).

وإذا كان السيج حالة شاخصة فليس من المستبعد، بل ومن الطبيعى أن ذلك قد انطبق على سائر أنواع العمائر والفنون التطبيقية^(١٨٠) والتشكيلية^(١٨١).

وإذا ما انتقلنا من جنوب الجزيرة العربية إلى شمالها فإننا سنجد بها فى العصور السابقة على الإسلام عدة ممالك ودويلات بلغت درجة عالية من الرخاء الاقتصادى؛ مثل مملكة الحضر، ومملكة الأنباط ومملكة تدمر، وجميعها قبائل عربية. هاجرت فى العصر الجاهلى من شبه جزيرة العرب، وذلك بسبب صعوبة الأحوال الاقتصادية بها^(١٨٢)، وقد كان عمران تلك الدويلات كعمران الجنوب معتمداً على التجارة، ولم تكن دولة حربية لا فى نشأتها ولا فى تدرجها ولا فى ارتقائها، وقد كان لموقعها أثر فى اتصالها بالفرس من الشرق والرومان والبيزنطيين من الغرب، فامتزجت فيها الحضارات الساسانية والهلينسية والبيزنطية بالحضارة العربية المحلية، وقد استمر معظم هذه الدويلات حتى الفتح العربى الإسلامى^(١٨٣).

ولنتبع الآن بعض السمات الحضارية والفنية لهذه الدويلات. ونرى ما يمكن أن تقدمه للفن الإسلامي بصفة عامة في بداية تكوينه، وإن جاز أن يتأثر قطر إسلامي بفنون هذه الدويلات، فمن الجائز أيضاً أن يتأثر بها غيرد.
مملكة الحضر:

ازدهرت تلك المملكة في الجزء الشمالي من بلاد الرافدين قبل الدعوة الإسلامية بزمن بعيد نسبياً. وقد تمتعت بالازدهار لمدة تزيد على خمسة قرون وذلك حوالي سنة ٣٠٠ ق.م إلى سنة ٢٤١ م عندما سقطت في يد الفرس^(١٨٤).

وتتضح النهضة العمرانية في مدينة الحضر فيما لايزال شاخصاً من أبنيتها من معابد وأسوار وأبراج وقصور، ترجع في الفترة بين القرن الأول والثاني قبل الميلاد، والأول والثاني بعد الميلاد. وكذلك فيما كشفت عنه الحفائر الأثرية من معالم هذه المدينة، وما عثر عليه منلقى متمثلة في تماثيل كبيرة لأشخاص أو آلهة^(١٨٥).

وعلى الرغم من بعد هذه المملكة نسبياً عن العصر الإسلامي، فقد ربط بعض الباحثين بين فنونها وبدايات الفن الإسلامي، إذ لوحظ في الرسوم والتماثيل التي ترجع إلى العصر الأموي، أنه من بين أنواع تصفيفات الشعر التي مالت إليها المرأة في هذا العصر. جعل الرأس في لفائف متجاورة، بحسب الأسلوب الذي استعمل كثيراً في مدينة الحضر قبل الإسلام^(١٨٦).

مملكة الأنباط :

على الرغم من اختلاف آراء المؤرخين حول أصل النبط، ما بين مرجعهم إلى أصول عربية أم غير ذلك، فإن الأدلة المتوافرة تثبت عروبة هذا الشعب^(١٨٧).

وقد قامت الدولة النبطية على أنقاض الدولة الآرامية في فلسطين وجنوب الشام وشرق الأردن. وامتدت دولتهم من شبه جزيرة سيناء غرباً إلى بادية الشام وأطراف الفرات شرقاً، وشمالاً بلاد الحجاز جنوباً^(١٨٨). واستمرت هذه الدولة ثلاثة قرون محصورة بين القرنين الثاني قبل الميلاد والثاني بعد الميلاد، وكانت نهايتها على أيدي الرومان في عام ١٠٦ ميلادية^(١٨٩).

وكان للدولة النبطية عاصمتان إحداهما في الشمال ويطلق عليها البتراء ويقصد بها الصخر. وتسمى بالعبرية سلع وقد ترجمها اليونان إلى "Petra" ويقابلها في العربية إسم الرقيم، وتسمى اليوم بوادي موسى، وتقع حالياً ضمن حدود الأردن. أما حاضرتهم الثانية فكانت تقع إلى الجنوب وتعرف اليوم بابسم مدائن صالح وهي تقع على خط سكة حديد الحجاز (شكل ٣)، وتبعد عن المدينة المنورة حوالي ٤٠٠ كم^(١٩٠).

وقد قامت حضارة الأنباط أساساً على التجارة. إذ كانت عاصمتهم البتراء التركز التجاري الرئيسي لطرق القوافل بين غزة وبصري وما بين دمشق وأيلة. كما أن نشاطهم التجاري امتد إلى أماكن بعيدة، حيث عثر على آثار تجارتهم في سلوقية ورودرس ومليتوس وديلوس وموانئ سوريا. وقد عثر لهم أيضاً على بعض الآثار الكتابية مبعثرة عند محسب نفرات^(١٩١). وفي اليمن ومصر^(١٩٢). أما بالنسبة للسلع التي كانوا يتاجرون فيها، فمن أهمها

الطور والمنسوجات الحريرية الواردة من دمشق والصين، وكذلك لؤلؤ الخليج العربى. وبعض المنتجات المحلية كالذهب والفضة^(١٩٦).

وفيما يتعلق بالحياة الفنية عند الأنباط، فنود أن نؤكد أننا لسنا فى حالة دراسة هذه الفنون، وكل ما نصبوا إليه هو البحث فى بعض مظاهرها الفنية، لعل أشعتها تكون قد وفدت مع العرب الفاتحين إلى الأمصار التى شهدت مولد الفن الإسلامى، ومنها مصر موضع الدراسة.

وعلى أية حال فتعد صناعة الأوانى الخزفية النبطية فى عاصمتهم البتراء. من الصناعات التى بلغت درجة عالية من الرقة والدقة، إلى الحد الذى وصفها البعض بأنها لا تقل عن الأوانى الصينية، وأن ما كشف عنه من هذه الأوانى وخاصة الكؤوس والصحاف. تدل على تفوق هذه الصناعة، إذ بلغت من الرقة إلى الحد الذى شبهت بالبيض المكسور^(١٩٧)، كما امتازت بتعدد أشكالها (شكل ٤) وتنوع زخارفها^(١٩٨) (شكل ٥).

أما العماثر النبطية، فإن ما وصلنا منها ليعد دليلاً على رقى وازدهار هذا النوع من الفنون لديهم. ومن أهم تلك العماثر، الأضرحة التى انتشرت على مختلف أنماطها فى مناطق متعددة ضمن حدود دولتهم، ومنها ما هو موجود فى الحجر والعلا والبتراء وعمّان وأمّ الجمال، وكانت هذه الأضرحة إما منحوتة فى الصخر أو مبنية بالأحجار الجيرية المشدبة التى استخدم فى تثبيتها الأسمنت الأبيض أو الشيد^(١٩٩)، وتكشف هذه المدافن أنها صممت تصميماً هندسياً بديعاً ورائعاً، كما أنها زخرفت بزخارف فى غاية الدقة^(٢٠٠).

ويُعدّ النسر من أهم العناصر الزخرفية التى مثلت فى المدافن المنحوتة فى الصخر فى مدائن صالح، حيث نجده يعلو الأبواب فى جميع هذه الأضرحة تقريباً^(٢٠١)، ونجد فى أحد هذه الأضرحة نسراً ضخماً ناشر جناحيه، تحته حيتان تضع كل منهما رأسها فى أذن رأس بشرى قد وضع بينهما، كما يعلو أحد هذه الأضرحة رسماً لأبى الهول، ويعلو ضريح آخر اسطوانة بداخلها نجمة سداسية^(٢٠٢).

وعلى أية حال فقد كان الفن النبطى موضع جدال بين علماء الفنون والآثار. فهناك من نادى بأصالة العربية، وهناك من ألصقه بفنون وثقافات أخرى. فيرى "Grabar" أن الذوق الفنى لهذه المدن - النبطية - تغلب عليه التقاليد الهلينستية والرومانية المتوسطة أو من الإرث الإيرانى^(٢٠٣)، ويرى "زكى محمد حسن" أن الفنون النبطية متأثرة بالثقافة الهلينية، وأنها لا تحسب من منتجات العرب فى العصر الجاهلى^(٢٠٤)، بينما يرى "فريد شافعى" أن الآثار النبطية تدل على دراية أهلها العرب بأساليب وتقاليدهم معمارية أصيلة، لها شخصيتها وخصائصها وأنه من الخطأ الفادح وضعها مع الطراز الرومانى أو الهلينستى الذى حاول العلماء الغربيون نسبة تلك الآثار إليه، وذلك لمجرد وجود بعض الحليات والعناصر والزخارف الهلينستية الملامح، وأنه توجد بها أيضاً عناصر كثيرة ذات أصول آشورية وفرعونية^(٢٠٥)، لا يمكن إنكارها أو تجاهلها، ذلك إلى جانب التصميمات المحلية التى توضح أن الأنباط هم أصحاب الفضل فيها، ويرى أنه يجب فصل الطراز النبطى تماماً عن الطراز الرومانى أو الهلينستى. حيث لا يمت إليه بصلة سوى فى الحليات

والزخارف، وأنما تتميز في جوهرها بشخصية وخصائص لا إبهام فيها، وأنما تمثل طرازاً قانماً سماه "بالطراز العربي النبطي" (٢٠٢).

ولكن هل قدمت الفنون النبطية شيئاً إلى الفن الإسلامي؟ يشير أحد الباحثين في هذا الصدد إلى نقطة غاية في الأهمية، ومفادها أن ما ظهر من شخصية عربية معمارية في العمائر النبطية وخاصة في مدائن صالح، هي الشخصية التي بلغت أوجها في الطراز المعماري الإسلامي (٢٠٤)، وأن هناك تطور حدث لبعض العناصر اليونانية في العمائر النبطية. تُعد مقدمة لبعض العناصر الإسلامية، من ذلك أن الواجهات كانت تتخذ في الطراز اليوناني شكلاً مثلثاً ذا جانبين لهما زاوية حادة ورأس له زاوية منفرجة، تظهر في بعض أمثلة العمائر النبطية بمدائن صالح. وقد اختفى التديب من زوايا الرأس فصار لها قوس يضاوي الشكل (شكل ٦)، وتظهر أحياناً أخرى على هيئة طاقات "Niches" وقد اتخذت عقداً نصف دائري (شكل ٧)، وهو العقد الذي ظهر في العمارة الإسلامية فيما بعد، وكذلك بالنسبة لأقسام الإفريز التي كانت تتخذ في الإفريز اليوناني شكل مساحات مربعة أو مستطيلة "Metops" تملؤها صور من النحت البارز تمثل قصصاً من الأساطير اليونانية، وتفصل بين كل قسم والآخر ثلاثة خطوط رأسية متجاورة "Triglyphs" (شكل ٩)، فقد استخدمت على هذا الوضع في الإفريز النبطي، وإن كان حدث فيها تغير يتمثل في إبدال أزهار منحوتة سداسية أو ثمانية البتلات (شكل ٨)، عوضاً عن تمثيل القصص اليونانية، وربما تكون تلك الأزهار الثمانية مقدمة للنجمة الثمانية التي ظهرت في الزخرفة الإسلامية فيما بعد (٢٠٥).

ومن ناحية أخرى فمما لوحظ أن الأنباط في مدائن صالح قد اعتنوا بوضع النص الكتابي في إطار جميل يشتمل على أسطر متوازية منمقة، وهو ما وجد أيضاً فيما بعد في شواهد القبور الإسلامية (٢٠٦).

ومن ثم فإن وجود تأثيرات نبطية في الفن الإسلامي أمر وارد، خاصة إذا علمنا أن بقايا هذه الأمة كانت موجودة بالشام إبان الفتح الإسلامي لها (٢٠٧). كما كان للعرب الأنباط صلات قوية مع الحجاز. إلى الحد الذي قال فيه جواد علي "بل هم أقرب إلى قریش وبنی القبايل الحجازية التي أدركت الإسلام من العرب الذين يعرفون بـ (العرب الجنوبيين)" (٢٠٨). ويؤيد ذلك قول ابن عباس ؓ "نحن معاشر قریش من النبط" (٢٠٩)، كما يُعتقد أن النبط حينما قويت شوكتهم توغلوا في الحجاز وأغاروا على بلاده، وبسطوا سلطانهم المادي والروحي عليها. كما فرضت على أهلها حضارتها وثقافتها فاتخذ الحجازيون الآلهة النبطية آلهة لهم - ذو الشرى واللات ومناة وهبل والعزى (٢١٠) ولعل استخدام أهل الحجاز للخط النبطي كأساس للكتابة العربية (٢١١)، خير دليل على الاتصال القوي والمباشر بينهم. بل إن عن الأسباب التي ذكرت في تفضيل عرب الحجاز للكتابة النبطية دون غيرها من الكتابات في الجزيرة العربية. أن القبائل النبطية قد نزلت إلى مكة بعد سقوط دولتهم على أيدي الرومان، وربما تمركزوا أيضاً في الطائف، ويُرجح أن قبيلة بني عبد ضخم وقبيلة بني سميم من بين هذه القبائل (٢١٢)، وإذا أضفنا إلى كل هذا الاتصال المباشر بين عرب الحجاز وعرب الأنباط، من خلال الرحلات التجارية المستمرة التي قام بها الحجازيون إلى الشام مروراً

ببلاد النبط^(٢١٣)، أدركنا مدى التأثير الذى لعبه الأنباط فى الحجاز. ومن ثم فمن المرجح أن تكون القبائل العربية التى نزلت إلى البلدان التى شهدت الفتوح الإسلامية - وخاصة مصر - قد حملت بعض المظاهر الفنية النبطية ضمن ما جاءت به إليها.

• مملكة تدمر : Palmyra

وهى من الممالك النبطية أيضاً التى قامت فى سوريا^(٢١٤). واستمرت منذ نشأتها فى القرن الأول الميلادى حتى قضى عليها الرومان سنة ٢٧١ م^(٢١٥).

وكان للتجارة الدور الأكبر فى إحياء هذه المدينة، حيث كانت على اتصال بأسواق العراق وما يتصل بالعراق من أسواق فى إيران والهند والخليج وشرق الجزيرة العربية، كما كانت على اتصال بأسواق البحر المتوسط وخاصة بلاد الشام ومصر، وكانت على اتصال أيضاً بغرب الجزيرة العربية وجنوبها والهند^(٢١٦)، كما امتد نشاطها التجارى إلى روم وفرنسا وأسبانيا غرباً وحتى الصين شرقاً^(٢١٧).

وإلى جانب ما تمثله هذه العمليات التجارية الواسعة من صب منتجات هذه الأقاليم فى مملكة تدمر، فقد أتاحت تجارتها النشطة وما تجبیه من ضرائب على السلع التى تمر بأراضيها، أن تكون هذه المملكة من الثراء والازدهار بمكان. مما كان له دوره فى فخامة منشآتها المعمارية وزخارفها^(٢١٨)، وما عثر عليه من لقى أثرية فى حفائر^(٢١٩).

ويهمنا أن نؤكد على نقطة تتصل بالعلاقات المصرية التدمرية، وهو استيلاء الملكة زنوبيا (الزباء) فى عام ٢٦٩ م على الإسكندرية وانتزاعها من الحكم الرومانى، وقيد استمرار حكمها بمصر حتى عام ٢٧٣ م^(٢٢٠). وأن عرب مصر المتواجدين فى المنطقة الشرقية منها، قد ساعدوا القوات التدمرية مساعدة كبيرة، وخاصة فى القتال الذى دار حول حصن بابليون "Babylon"^(٢٢١)، بل ويُعتقد أن أحد الوطنيين - وهو تيماجينيس Timagnes - الذى دعى الملكة زنوبيا إلى دخول مصر وتحريرها من حكم رومة، وعُين فيما بعد نائباً عن الملكة فى مصر، يعتقد أنه كان عربياً، واسمه عربى مشتق من (تيم اللات)، أو من (تيم جن)^(٢٢٢).

أما على المستوى الفنى بين مصر وتدمر، فقد عثر فى تدمر على كثير من المدافن، التى تمتاز بتزيينها بصور تمثل الميت المدفون بها، ويقف أمام المدفن تمثال نصفى من الحجر يمثل الشخص المقبور فيه^(٢٢٣) وأنه قد وجد مجموعة من هذه التماثيل الشاهدية فى مصر، بمدينة قفط، التى كان لها علاقات تجارية مع تدمر فى القرنين الثانى والثالث الميلاديين، ويبدو أن هذه التماثيل المصرية متأثرة إلى حد ما بأسلوب التماثيل التدمرية. فاطلق عليها "Le Portrait Palmyrenien"^(٢٢٤).

ولعل أهمية الإشارة للفن النبطى، تكمن فى محاولة البحث عن دور للفن العربى قبل الإسلام، يمكن أن يمثل قاعدة للفن العربى الإسلامى فيما بعد. وفى هذا المجال نود أن نؤكد على أن هناك ثمة خصائص مشتركة بين العمارة العربية القديمة فى اليمن وحضرموت وظفار وعمان تتوازى تماماً مع ما فى الطراز العربى النبطى فى شمال الجزيرة العربية، وذلك من حيث إتقان النحت والبناء بالأحجار الكبيرة الحجم^(٢٢٥). ويبدو أن الأمر

أبعد من ذلك. فقد أشار "جواد على" إلى مقابر بمدينة (الحلبية) من عهد تدمير ذكر "أنها على هيئة أبراج تتألف من طابقين أو ثلاثة طوابق وأهرام بنيت على الطريقة التدمرية فى بناء القبور"^(٢٢٦). وقد لاحظ أن هذا النوع من القبور قد انتشر فى المناطق التى سكنها العرب فى أضراف الشام والعراق فى العهد البيزنطى. خاصة فى تدمر وحمص والرها والحضر، وكذلك فى البتراء حيث أشكال قبورها المنحوتة فى الصخر على هيئة أبراج ذات رؤوس تشبه الهرم أحياناً. وبسبب انتشار هذا النوع من القبور فى المناطق التى سكنتها أغلبية من العرب المتحضرين. يمكن القول أنها كانت نمطاً خاصاً بهم^(٢٢٧).

وبعد أن حل الضعف فى الدولة النبطية ظهر مكانهم على حدود العراق والشام أجيال من العرب الجدد، وقد اتخذهم الفرس والروم حلفاء يردون عنهم غارات إخوانهم من أهل البادية، أو يستعملونهم فى الحروب التى كانت تنشب بين هاتين الدولتين قبل الإسلام. وقد استطاع هؤلاء العرب أن يكونوا مملكتين، إحداها للمناذرة فى الحيرة وهم حلفاء الفرس. والأخرى للغساسنة فى نواحي حوران وهى حليفة للروم^(٢٢٨). وقد استمرت هاتان الدولتان حتى الفتح العربى الإسلامى. بل وقام هؤلاء العرب فى العراق والشام بالوقوف إلى جانب الفاتحين العرب فى حربهم ضد الفرس والروم وقالوا "نحارب مع قومنا"، وقد سمح لهم هذا فيما بعد بالتمتع بعدم دفع الجزية كأنهم مسلمون رغم احتفاظهم بدياناتهم القديمة^(٢٢٩).

مملكة المناذرة (الحيرة) :

المناذرة قبائل عربية هاجرت من الحجاز^(٢٣٠) أو من جنوب الجزيرة العربية^(٢٣١) إلى جنوب العراق فى حوالى ٣٠٠ م، وكونوا دولة كان قيامها معاصراً لقيام الدولة الساسانية فى فارس، واتخذوا من الحيرة^(٢٣٢) عاصمة لهم، ثم عرفت دولتهم فيما بعد باسم دولة اللخمين^(٢٣٣).

وقد كانت الحياة الاقتصادية مزدهرة فى الحيرة، نظراً لاشتغال أهلها بالتجارة إلى جانب الزراعة والرعى، وقد أتاح قرب عاصمتهم - الحيرة - من نهر الفرات، أن يمتضى أهلها السفن فيه حتى الأبله^(٢٣٤)، ومنها يركبون السفن الكبيرة فيطوفون فى البحار إلى الهند والصين من جهة الشرق، وإلى البحرين وعدن من جهة الغرب، مما أدى إلى تدفق الثروات عليهم^(٢٣٥).

ومما يؤكد ازدهار الحضارى لهذه الدولة، وما ورد من أن قصورها وكنائسها وأديرتها كانت زاخرة بالأثاث والرياش، وأن أهلها كانوا يستعملون الأوانى الذهبية والفضية وينامون على فراش من حرير محلاه بالكلل^(٢٣٦). كما اشتهر أهل الحيرة بالصناعات المختلفة لاسيما صناعة المنسوجات والجلود والخزف والفخار والأبسطة^(٢٣٧) والتحف المعدنية وغيرها.

فبالنسبة للمنسوجات فقد اقتصت الحيرة فى هذا العهد بصناعة المنسوجات الحريرية والكتانية والصوفية وكان قصر الخورنق يضم عدداً من القين والنساج، ولشجرة الحيرة بهذه الصناعة فقد كان ملوكها يخلعون على الشعراء ومن يرضون عنهم أثواباً تعرف

بأثواب الرضا، وهى جباب أطواقها الذهب فى قضيب الزمرد، ومنها ما يسمى المرفل، ومن أزيائهم المعروفة الساج والطيلسان والدخار واليلمق والسيراء. أما الأسلحة والمعادن فقد اشتهرت الحيرة بصناعة السيوف والسهام ونصال الرماح، كما اشتهرت بصناعة التحف المعدنية والحلى، وأبدعوا فى صناعة أدوات الزينة من ذهب وفضة وكانوا يرصعونها بالجواهر والياقوت. أما بالنسبة لصناعة الخزف: فقد كان للخزف الحيرى شهرة واسعة^(٢٣٨).

وفيما يتعلق بالعمارة، فقد كان للقصور أهمية خاصة لدى ملوك الحيرة، ومن أهم قصورهم الخورنق^(٢٣٩) والسدير، ويرجح بعض الباحثين أن يكون قصر المشتى من بناء أحد ملوكهم وهو (أمرىء القيس) وأنه أنشأه بعد فراره من الحيرة هرباً من الساسانيين فى سنة ٢٩٣م، ليكون قصراً له حصناً، ويستدلون على ذلك بأن طرازه يشبه الطراز الحيرى^(٢٤٠).

ونظراً لقيام هذه الدولة فى كنف الامبراطورية الفارسية، فقد كان من الطبيعى أن تتأثر بها، إلى الحد الذى يعزو فيه بعض الباحثين ما كانت عليه الحيرة من تقدم حضارى. كان بسبب انطواء المناذرة تحت سلطان الفرس وشدة تأثيرهم بحضارتهم التى كانت من أعظم الحضارات القديمة^(٢٤١)، ويبدو هذا التأثير الفارسى واضحاً فى تصميم قصورهم ومنازلهم، وكذلك فى تزيين جدرانها^(٢٤٢).

ومن ناحية أخرى فيبدو أن بعض التأثيرات اليونانية خاصة فى مجالى العلوم والآداب، قد تسربت بعض الشيء إلى عرب الحيرة، إذ أن الحكومة الفارسية فى عهد هرمز الأول، قد أنشأت مستعمرات كونتها من أسرى الحرب الرومانيين الذين كانوا من بينهم من وقف على الثقافة اليونانية، ومنهم من فاق الفرس فى الهندسة والطب، وفاستخدموه فى شئونهم، ومنهم من نزل الحيرة وربما بشروا بالنصرانية بها^(٢٤٣)، ومن الذين اعتنقوها هند زوج النعمان الخامس، التى أنشأت ديراً سمى بدير هند^(٢٤٤).

ونختتم هذا التناول اليسير عن دولة المناذرة، بالإشارة إلى أنه كان لهم ثمة علاقات بأهل الحجاز، وإلى جانب ما يمكن أن يحمله أهل الحيرة إلى عرب الحجاز من أساليب فنية حيرية. فمن الطبيعى أيضاً أن يحملوا بين طياتهم بعض الأساليب الفارسية، خاصة أنهم لعبوا دور همزة الوصل بين عرب الحجاز والفرس، حيث كانوا يحملون إلى الحجاز التجارة الفارسية، ويبيعونها فى أسواقهم، ويبشرون بالفرس ومدينتهم^(٢٤٥).

ومن مظاهر الصلات بين عرب الحيرة وعرب الحجاز أيضاً، أن كان للوثنيين من أهل الحيرة أصنام، منها اللات والعزة وغيرها، مما كان معروفاً عند عرب الحجاز^(٢٤٦).

وليس أدل على عمق الصلات بين عرب الحيرة وعرب الحجاز من وجود نظرية تعرف بـ "النظرية الحيرية" أخذ بها بعض المؤرخين القدامى وكذلك بعض المؤرخين فى العصر الحديث، مفادها أن الخط العربى مشتق من خط الحيرة، وأنه انتقل من هناك إلى مكة والطائف قبل ظهور الإسلام^(٢٤٧).

وفى العصر الإسلامى نجد التأثير الحيرى ظاهراً فى تصميم القصور العباسية، وخاصة تلك التى شيدها الخليفة العباسى المتوكل (٢٣٢-٢٤٧هـ / ٨٤٧-٨٦١م) فى سامراء، كقصره المعروف بالحيرى^(٢٤٨).

مملكة الغساسنة :

الغساسنة قوم من الأزد خرجوا من اليمن قبيل حادث سيل العرم أو بعده، وبسبب عدم تحديد تاريخ سيل العرم، وتهدم السد، فيصعب تحديد تاريخ وصولهم إلى بلاد الشام^(٢٤٩)، وإن كان يُعتقد نزولهم في مرتفعات الشام في حوالي سنة (٤٠٠م)، وكان آخر ملوكهم هو "جبله بن الأيهم" الذي كان يقود جيشه ضد قوات الفتح الإسلامي في معركة اليرموك عام (٦٣٦م)، وقد دخل جبله بعد ذلك الإسلام، ثم عاد وأرشد مسيحياً^(٢٥٠).

وكان ملوك هذه الدولة يعيشون حياة عترة، فيقتنون الجوارى ويرفلون في الحرير ويعنون بالموسيقى والغناء ويقربون الشعراء، وإذا جلس أحدهم للشراب فرش تحته الياسمين وأصناف الحرير، وضرب العنبر والمسك في صحائف من الذهب والفضة^(٢٥١).

وقد أنشأ ملوك هذه الأسرة العديد من الكنائس والأديرة والقصور، وينسب إلى ملكهم عمرو (ابن الحارث بن جبله) في دمشق وضواحيها عدة قصور فخمة، منها: قصر الفضة، وقصر (صفات العجالات)، وقصر منار، وقد صُوِّر في بعض هذه القصور مجالسه ورؤساء دولته، وأشكال صورته^(٢٥٢).

وتُعد مدينة جرش بالأردن، من أهم الأماكن الأثرية التي تحتوي على بقايا منشآت هذه المملكة، حيث لا يزال بها بقايا بعض الأعمدة الشاهقة، وبقايا الأسوار والمسارح والكنائس التي بنيت داخل المعابد، أو التي بنيت بأنقاض المعابد، ومن أهم ما خلف في هذه المدينة بقايا الفسيفساء الدقيقة الصنع^(٢٥٣).

وقد كان لهذه المملكة صلات قوية مع بلاد الحجاز، ويفهم ذلك من تعلق الصحابي حسان بن ثابت بهذه المملكة، ومدحه لملكهم جبله بن الأيهم، رغم انقضاء ملكهم، وبعد ثابت عنهم، وابتعاده عنهم بالإسلام^(٢٥٤).

كما كان للمسيحيين الغساسنة صلات دينية مع مكة، ويفهم هذا من رواية تشير إلى أن امرأة غسانية: كانت قد حجت إلى مكة، وعندما رأت صورة السيدة العذراء في الكعبة، قالت: "أبى وأمى إنك لعربية"^(٢٥٥). وفي هذا الصدد يرى بعض الباحثين أن "إنشاء النبي ﷺ عن طمس الأيقونات التي كانت داخل الكعبة - صورة العذراء والطفل (المسيح) - والسماح ببقائها، إنما ترجع إلى الروابط الوثيقة بين عرب الشام المسيحيين والقرشيين، أي وشيخة العروبة التي تمثل رابطة القرابة بين نصارى الشام وأصحاب الأوثان من عرب الحجاز. بمعنى أن العروبة كان لها اعتبارها بصفقتها مادة الإسلام"^(٢٥٦)، وعلى الرغم من اتفاقنا مع وجود صلات قوية بين عرب الشام المسيحيين وعرب قریش الوثنيين، إلا أنه من الصعب أن نتفق مع القول بسماع الرسول ﷺ ببقاء هذه الأيقونات داخل الكعبة وعدم طمسها، فهي رواية لا يقبلها العقل أو المنطق.

وعلى أية حال فليس من المستبعد أن يكون لهذه العلاقات دور في اضطلاع أهل الحجاز على بعض مظاهر الحياة الحضارية والفنية لدى عرب الشام الغساسنة الذين كانوا على علم بنظم الحضارة البيزنطية والفنية، كما كانوا يعملون في منشآتهم مواد بناء تجلب من القسطنطينية، وكذلك معماريين وبنائين مهرة من أهل القسطنطينية^(٢٥٧).

مملكة كندة :

وهي دولة عربية قامت فيما بين القرن الثاني قبل الميلاد، وحتى القرن الخامس الميلادي، واتخذت من الفاو - شمال شرقي اليمن على أطراف الربع الخالي - عاصمة لها^(٢٥٨). وقد ورد أن حدود هذه المملكة قد امتدت إلى الحجاز وشمال الجزيرة العربية والبحرين وإلى حدود المناذرة جنوبى العراق^(٢٥٩).

ونظراً لكون الفاو تربط ما بين جنوبى الجزيرة العربية وشمالها، وشمالها الشرقي، فقد كانت تمر بها القوافل القادمة من سبأ ومعين وقتبان وحضرموت وحمير، مما جعلها مركزاً تجارياً واقتصادياً هاماً فى قلب الجزيرة العربية، وقد تاجرت هذه الدولة بالحبوب والطيب والنسيج والأحجار الكريمة والمعادن، كما اهتمت بالزراعة، فحفرت الآبار، وشقت القنوات السطحية والجوفية، وكان النخيل والكروم والحبوب، وبعض أنواع اللبان من أهم مزروعاتها^(٢٦٠).

وقد كشفت الحفائر الأثرية التى أجريت فى الفاو، أن هذه المدينة كانت تمثل مرحلة هامة نحو تكامل المدينة العربية، وإن كان قد استعصى عن السور فى هذه المدينة ببوابات فى جهاتها الشمالية والغربية والجنوبية، فيرجع ذلك إلى كونها محطة من محطات القوافل التجارية، وكذلك كونها واحة زراعية، ففضل أن تنشأ إلى جانب البوابات أبراج ضخمة خاصة بالمراقبة^(٢٦١).

ومن بين ما تم الكشف عنه أيضاً، آثار أبنية ضخمة تدل أنها بقايا قصور كبيرة^(٢٦٢)، وكذلك على سوق المدينة^(٢٦٣) والمعبد^(٢٦٤).

أما بالنسبة للقى الأثرية، فقد تم الكشف على كمية كبيرة من الأوزان ومكيال خشبي^(٢٦٥)، وكذلك العديد من التحف المعدنية والمسكوكات، وبعض الكسر من أوان حجرية، وتماثيل حجرية، وأنواع من الأغطية الرخامية، وبعض شواهد القبور وغير ذلك^(٢٦٦).

وتُعد اللقى التى عثر عليها فى هذه المدينة وتحتوى على نقوش كتابية، لها أهميتها الخاصة، إذ تُعد أول كتابات باللهجات العربية الجنوبية التى عثر عليها فى هذه الأماكن، وترجع إلى ما قبل الميلاد^(٢٦٧). وقد عثر على العديد من اللقى الأثرية التى احتوت على هذه الكتابة، ومن أهمها قاعدة تمثال من الرخام تمثل بقية لقدمى إنسان، وعلى القاعدة نقش باسم "شرح إل"، وعلى حافة بقايا إناء صغير من البرونز نقش بالخط النافر "ثبتم لو فيهمو" وغيرها^(٢٦٨). وتشير الأعداد الضخمة التى عثر عليها من كتابات فى هذه المدينة، أن العناية بالكتابة تُعد من أهم مظاهر جنوب وسط الجزيرة العربية. وقد وصل الأمر بأهل هذه المدينة إلى وجود مكان سُمى "بقنان قرية"، كانت مهمته العناية بالكتابة، مما يوحي بأن مدرسة خطية قد نشأت فى هذه المدينة كان هدفها العمل على نشر الكتابة^(٢٦٩).

وفيما يتعلق بالفخار والخزف، فقد تم العثور على مجموعة من التحف الفخارية معظمها صناعة محلية، وتمتاز بزققتها وخشونتها، ومنها جرتين متوسطتى الحجم، ذاتا فوهة

واسعة وقاعدة مستديرة، وبدن كروي (شكل ١٠) أو كمثرى الشكل (شكل ١١) وعثر أيضاً على جزء من مبخرة عليها زخارف من خطوط غائرة. وكذلك بعض الكسر عليها كتابات بالخط المسند^(٢٢٠).

أما بالنسبة للتحف الخزفية، فعثر منها على قارورة من الفخار المزجج باللون الأخضر، ولها بدن كمثرى الشكل، وفوهة ضيقة قمعية الشكل، وقاعدة حلقية مرتفعة، وعنى رقبته بقايا لمقبضين صغيرين (شكل ١٢)، ومما عثر عليه أيضاً غطاء إناء فيروزى اللون، وبه بعض الحزوز الدائرية الشكل^(٢٢١)، وعثر كذلك على أشكال مختلفة من الجرار والأباريق والصحون والقدر والكؤوس وغير ذلك^(٢٢٢).

ومما كشفت عنه الحفائر فى هذه المدينة أيضاً. بعض الأواني الزجاجية كالأطباق والقوارير والكؤوس، وعثر كذلك على أدوات مصنوعة من النحاس والبرونز والحديد. وأواني كبيرة مصنوعة من الذهب والفضة، وكذلك بعض الأقراط والحلى وأدوات الزينة النسائية كقوارير العطر والمراود والدبابيس، وعثر كذلك على بعض التماثيل الحجرية والمعدنية^(٢٢٣).

أما بالنسبة للتصاوير، فقد عثر على بعضها يزین كهفاً منحوتاً فى الصخر^(٢٢٤)، كما كشف عن رسوم لِمناظر تمثل الصيد والرماية والقتال، على شكل لوحات جدارية ملونة على جدران بعض المنازل^(٢٢٥).

وبعد هذه الإطلالة السريعة على بعض المظاهر الفنية لتلك الحضارة العربية القديمة- الفاو- فإن الدراسات تؤكد وجود طراز محلى بها قبل ظهور الإسلام^(٢٢٦)، وأن فنونها كانت عربية الطابع، مع تفاعلات من الفنون المعاصرة لها- الكلاسيكية والفارسية^(٢٢٧). ومما لاشك فيه أن هذه الخبرات الفنية التى وجدت بالفاو، قد ظلت باقية ومستمرة، وكان لها تأثيرها على الفن الإسلامى إلى حد بعيد^(٢٢٨)، وخاصة إذا ما علمنا أن "كندة" قد أدركت الإسلام، ودخل زعمائها فيه، فتبعهم أتباعهم، كما أن وفودها قدمت إلى المدينة (المنورة) لمبايعة الرسول ﷺ فى السنة العاشرة من الهجرة^(٢٢٩).

ومن المظاهر الفنية التى عرفت فى الفاو، ويعتقد أن لها دورها فى الفن الإسلامى، اعتناء الكاتب الفاوى بالكتابة وجعلها فى إطار منمق جميل، يحمل معلومات عن الفرد وقبيلته ويحمله أحياناً باسم كهل (معبود قرية الفاو) كما ينمق المسلمون شواهد قبورهم أو النصوص التذكارية الهامة بوضع كلمة الله ومحمد^(٢٣٠). كما لا يستبعد دور خزافو الفاو فى تطوير بعض الصناعات الخزفية، حيث وجدت الأساليب الصناعية والزخرفية المعروفة فى خزف الفاو قبل الإسلام مستمرة بعد ظهوره مع بعض التغيرات والإضافات^(٢٣١).
الحجاز^(٢٣٢):

للحجاز أهمية خاصة فى ضوء ما تعالجه هذه الجزئية من البحث. والتى تنصب إلى جانب دراسة العلاقات بين مصر والجزيرة العربية، البحث فيما كان يمكن أن تشكله هذه العلاقات من تأثيرات فنية. وتبدو تلك الأهمية الخاصة. لما كان للحجاز من دور طبيعي فى حركة الفتوح الإسلامية، إلى جانب أنها كانت مهد الإسلام. فكانت أول متلقى

لتعليم الشريعة الإسلامية الغراء وسنة الرسول ﷺ. وثني عن البيان ما شكلته التعاليم الدينية الإسلامية، من صياغة لجوهر الفن الإسلامي. وعليه فمن الطبيعي أن تكون اللبنة الأولى للفن الإسلامي قد وضعت في الحجاز، وفق ما كان سائداً فيها من فنون، على ألا تتعارض مع تعاليم الدين الإسلامي.

وقد سبقت الإشارة إلى قوة العلاقات بين مصر والحجاز منذ العصور القديمة. ثم تنامي هذه العلاقات بعد الفتح الإسلامي، سواء أكانت على المستوى السياسي أو التجاري أو غير ذلك. وإذا كان للعلاقات المختلفة بين سائر الأقطار دور في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فإن الحجاز تنفرد دون أقطار العالم بخاصية إقامة الحج والعمرة على أراضيها المقدسة. وقد كان لذلك دور مهم في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، حيث كانت تجتمع بمكة السلع المختلفة المصنوعة من القماش أو الخزف أو الخشب أو المعادن أو الزجاج أو العاج وغير ذلك، فيتبادل الحجاج هذه السلع عن طريق الإهداء أو التجارة، وربما كان يتم تبادل الخبرات الفنية بين أهل الصناعة من الحجاج، فيحملونها إلى بلادهم المختلفة، ويؤثرون بذلك في صناعتهم المحلية^(٢٨٢).

وحتى نتم الفائدة من دراسة دور الحجاز في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، فيجدر بنا دراسة هذه الجزئية من خلال محورين أساسيين، أولهما: إلقاء الضوء على الناحية الفنية والمعمارية في بلاد الحجاز، مع الإشارة إلى ما يمكن أن يكون له دور منها في تشكيل الفن الإسلامي، في الأقطار التي شهدت الفتح الإسلامي، وثانيهما: إلقاء الضوء على العلاقات الفنية بين الحجاز قبل الإسلام وبعض الأقطار الخارجية، فهي تدل على أن عرب الحجاز كانوا على علم ببعض مظاهر فنون تلك الأقطار، وربما جاء العرب إلى مصر يحملون بين طياتهم بعض هذه المظاهر الفنية.

وفيما يتعلق بالنواحي الفنية، فقد كان عرب الحجاز في الجاهلية على علم بفنون التصوير والنحت، إذ ورد أن دعائم الكعبة كانت مزينة من الداخل بصور الأنبياء والملائكة. وكان منها صورة إبراهيم (عليه السلام) وهو يستقسم بالأزلام، وكذلك صورة عيسى بن مريم (عليه السلام) وأمه^(٢٨٤). ومن أساليب التصوير التي كانت مألوفة لديهم، الوشم على الجسم بصور الحيوانات^(٢٨٥).

أما بالنسبة للتماثيل (الأصنام)، فكانت متوفرة جداً بالحجاز، حتى أن البعض كان يتخذ لنفسه أصناماً خاصة في الدور، إلى جانب الأصنام التي كانت حول الكعبة، والتي بلغ عددها يوم فتح مكة ثلثمائة وستون صنماً^(٢٨٦)، وكان منها ما هو كبير وصغير الحجم، ومنها ما هو على هيئة آدميين أو على هيئة بعض الحيوانات^(٢٨٧) أو الطيور. ومن الأصنام التي على هيئة آدمية هبل، وكان من عقيق أحمر، مكسور اليد اليمنى، ثم جعلت قرميش له يداً من ذهب. ومنها كود، الذي كان تمثال لرجل نقش عليه حلتان متزرجلتان ومرد الأخرى. ويتلقد سيفاً، وتكعب قوساً، وبين يديه حربة فيها لواء، ووفضة فيها نبل، ومنها تمثال يسمى وداً كان على صورة رجل وسواع كان على صورة امرأة، ومن تماثيل الحيوانات يغوث وكان على هيئة أسد، ويعوق كان على هيئة فرس، ومن تماثيل الطيور نسرأ الذي كان على

هيئة نسر، وقيل أنها كانت جميعاً على صور آدميين^(٢٨٨).

إذن فقد كان بالحجاز قبل الإسلام فنونا تشكيلية- النحت والتصوير- ومما لاشك فيه أن من بين أهلها من عمل في صناعة الصور والتماثيل، وقد وصلنا أسماء بعضهم وعنجيم أبي تجزاة، كما أشارت الأحاديث النبوية إلى هذه الطبقة من الفنانين الذين كانوا يقومون بصناعة التماثيل^(٢٨٩). كما نستطيع أيضاً أن نؤكد على أن عرب الحجاز كانوا على دراية بهذا النوع من الفنون^(٢٩٠). إلا أنه لم يُقدر لهذا النوع من الفنون أن يتطور في العصر الإسلامي، كسائر الفنون الأخرى، نظراً لارتباطه بالوثنية، التي جاء الإسلام وختّم عليها. أما بالنسبة للفنون التطبيقية، فسوف نتناول كل فرع منها على حدة، نظراً لأن هذا النوع من الفنون، يكون عرضة للتأثير أكثر من غيره. إذ يسهل حمله والانتقال به من مكان إلى آخر، وليس من المستبعد أن تكون قد نقلت منه بعض أنواعه من الحجاز إلى مصر. وخاصة أثناء فتحها، أو مع القبائل الكثيرة التي وفدت إلى مصر من الحجاز.

الخزف والفخار:

تؤكد الدراسات على أن صناعة الفخار والخزف كانت من الصناعات الموجودة في الحجاز، إذ ورد أنه كان في بعض مدنها أماكن خاصة تمارس فيها هذه الصناعة، كما توافر بمكة المواد الأساسية لهذه الصناعة كالطينة الصالحة لذلك وغيرها^(٢٩١). ومن ثم فقد اشتهرت بصناعة القدور والصحاف الخزفية، وقد اشتغل بعض أهلها بهذا الحرفة، ومنهم أئمة بن خلف^(٢٩٢).

ومما يؤكد تواجد التحف الخزفية في العصر الإسلامي المبكر، أنه أهدى إلى الرسول ﷺ جرة مطلية باللون الأخضر فيها كافور، كما وجدت أيضاً الأواني الفخارية شير المطلية^(٢٩٣).

الخشب:

توافر بالحجاز المقومات الأساسية لهذه المهنة، سواء من حيث الأيدي العاملة الفنية أو الأخشاب، وقد ورد أن النجارين كانوا متواجدين بمكة والمدينة، ولم يقتصر إنتاجهم عند سد الحاجة الشخصية، بل كانوا يمارسونها كحرفة تجارية لكسب الرزق، كما أن أماكن عملهم لم تقتصر على المنازل فحسب، بل كان لبعضهم أماكن خاصة في الأسواق، في مكة والمدينة وبعض الأماكن الأخرى^(٢٩٤). ويبدو أن هذه المهنة لم تكن مستهجنة عند العرب، بدليل أن كثيراً من أشرافهم عملوا بها ومنهم عتبة ابن أبي وقاص^(٢٩٥). وترجح بعض الآراء أنه كان يسكن بمكة قبل الإسلام نجار قبضي، وأنه أُسْتُعِين به عند إعادة بناء الكعبة بعد تصدع جدرانها من جراء السيل. كما يُرجح أيضاً أن أثر بناء مكة كانوا يكلفون هذا النجار بعمل ما يحتاجونه من الأدوات الخشبية^(٢٩٦). كما ورد أن الرسول ﷺ اتخذ في (سنة ٦٢٨م أو في سنة ٨هـ أو ٩هـ) منبراً في مسجده بالمدينة المنورة. وأنه صنع من خشب الأثل المجلوب من وادي الغابة، وقيل أن الذي صنع هذا المنبر نجار يوناني اسمه باقوم^(٢٩٧).

ومما يؤكد تواجد الأثاث الخشبي، منذ العصر الإسلامي المبكر، ما ورد عن الأنسة

والكراسى والأرائك والخوان التى استخدمت فى الحجاز على عهد الرسول ﷺ. (٢٩٨) ثم أخذت هذه الصناعة تتطور فيما بعد، حيث أقبل عليه القوم والأغنياء والأمراء والخلفاء فى العهد الأموى والعباسى، على المصنوعات الخشبية، كما أنهم لم يقتصروا على إنتاج النجارين المقيمين فى الحجاز، بل جلبوا النجارين المهرة من الشام والعراق وفارس، لكى ينفذوا لهم بعض الأشكال الخشبية المعقدة التركيب التى استخدموها فى عمائرهم الدينية والمدنية (٢٩٩).

المعادن والحلى:

نظراً لتوافر المعادن فى بلاد الحجاز، خاصة معدنى الحديد والذهب، فقد قامت بها صناعات تعتمد على هذين المعدنين، كما استورد معدن الحديد من مناطق داخل الجزيرة العربية وخارجها، لسد حاجة الحدادين، الذين لم يسعفهم ما يستخرج لديهم من هذه الخامات (٣٠٠).

وقد ورد أن بعض أشرف مكة عملوا بمهنة الحدادة، ومنهم العاصى بن هشام والوليد بن المغيرة (٣٠١). وأن الرسول ﷺ عندما فتح خيبر سبى فيمن سبى ثلاثين عبداً، كانوا صناعات وحدادين، وأنه جعلهم يعلمون المسلمين فى المدينة حرفة صناعة الحديد (٣٠٢). وكان لأهل الحجاز فى العصر الجاهلى معرفة بالحلى الذهبية والفضية والنحاسية، ووجد من بينهم من كان على معرفة بالصياغة وطرقها، كما استوردوا بعض هذه الحلى من البلاد الأخرى (٣٠٣).

وقد أقبل الأثرياء من أهل مكة على اقتناء الأواني الثمينة، ومن هؤلاء عبد الله بن جدهمان الذى كان يستعمل الأواني الذهبية والفضية حتى أنه سمى به (حاسى الذهب) (٣٠٤).

واختصت يثرب قبل الإسلام بصناعة التحف المعدنية كالحلى وأدوات الزينة والأسلحة والدروع، وكان اليهود محترفى هذه الصناعة (٣٠٥)، ويبدو أن هذه الصناعة لم تقتصر عليهم، ومن المرجح أن يكون غيرهم من أهل يثرب قد مارسها أيضاً (٣٠٦).

ومن الطبيعى أن تتواجد مثل هذه الصناعات منذ بداية العصر الإسلامى وتأخذ سبيلها نحو التقدم والتطور. وكانت الخطوة الأولى نحو ذلك، عندما أبقى الرسول ﷺ على أدوات اليهود المتعلقة بهذه الصناعة بعد طردهم من يثرب، فأقبل المسلمون على مزاوله هذه المهنة (٣٠٧)، التى ازدهرت منذ ذلك العهد فى الحجاز، فأنتج العديد من أنواع الحلى، كالخواتم والقلائد والأساور والخلاخيل وغير ذلك من أنواع الحلى (٣٠٨).

ومما يؤكد على ازدهار الصياغة منذ العصر الإسلامى المبكر، ما ورد أن كثيراً من النساء فى عهد الرسول ﷺ كانت تتختمن فى أكثر من أصبع واحد، ولقى ذلك روى أن عائشة بنت سعد بن أبى وقاص كانت تتختم فى الأصبعين اللذين يليان الخنصر، ومن الخواتم التى عرفت أيضاً، ما كان يوضع فى أصابع الرجل، فقد روى أن أم حبيبة زوجة الرسول ﷺ، كانت قد وهبت امرأة فى الحبشة "سوارين من فضة وخاتمين كانا فى رجليها من فضة كانت فى أصابع رجليها" (٣٠٩).

كما عرفت الكتابة على الخواتم، ومن هذا النوع كان خاتماً للرسول ﷺ، فحينما أراد الرسول ﷺ الكتابة إلى ملك الروم قيل له أنهم لا يقرأون الكتاب إلا إذا كان مختوماً. فأمر الرسول ﷺ أن يصنع له خاتم، فصنع له خاتم من فضة^(٣١٠) ونقش عليه "محمد رسول الله"، كل كلمة في سطر^(٣١١).

أما بالنسبة للقلائد، فقد وردت إشارات إلى إستخدامها، زمن الرسول ﷺ، ومنها قلادة جزع للسيدة عائشة بنت أبي بكر رضي الله عنه، وقلادة أخرى جزع صفائر للسيدة زينب بنت الرسول ﷺ، كانت قد أهدتها لها أمها السيدة خديجة (رضى الله عنها) عند زواجها من أبي العاص بن الربيع، وقد أرسلت بها السيدة زينب (رضى الله عنها) إلى المدينة لفاك أسر زوجها، بعد أسره في معركة بدر^(٣١٢).

وقد شهدت اليهود التالية لعصر الرسول ﷺ تطوراً لحرفة الصياغة، فقد كان على سبيل المثال في أحد ضواحي المدينة خلال القرن الثاني الهجري ٨م حوالي ثلاثمائة صانع يمارسون مهنة الصياغة، كما تواجد الصاغة أيضاً في مكة، وكانوا يمارسون تلك المهنة في حوانيتهم بالأسواق. ويصينون الحلى من الذهب والفضة كالأساور والخلاخيل والخواتم والأقراط وغيرها^(٣١٣).

أما بالنسبة للسيوف فقد اهتم بها في الجاهلية والإسلام، إذ عد العرب السيوف أشرف أنواع الأسلحة، وحرصوا على جلبها من الخارج، ونسبوها إلى مواطن تصديرها. كالسيوف اليمنية والهندية والسليمانية والخراسانية، وكان لكل نوع منها شكل خاص يمتاز به^(٣١٤).

وكانت سيوف علية القوم في الحجاز تكفت بالفضة أو بالذهب أحياناً، وقد وصلنا وصف لأحدها وهو سيف أبي جهل الذي غنمه المسلمون بعد قتله يوم بدر، فكان سيفاً قصيراً عريضاً وقد حلى بحلق الفضة، كما وصلنا وصف لسيف الرسول ﷺ الذي دخل به مكة بأنه كان محلى بالذهب والفضة. وحرص الرسول ﷺ على اقتناء مجموعة من السيوف، منها (ذو الفقار) الذي غنمه من قريش في معركة بدر، وسيف يدعى (قلعى) وآخر يدعى (البتار) وسيف يدعى (الحتف) وقد غنمها الرسول ﷺ من بني قينقاع، كما كان لديه سيف يدعى (المخزوم) وغير ذلك^(٣١٥).

وقد وجدت في فترة صدر الإسلام بعض السيوف المزينة بالزخارف، إذ ورد ما يقيد استعمال رسوم الصور والتماثيل على السيوف وبخاصة السيوف اليمنية^(٣١٦).

وفيما يتعلق بالتروس فقد تفنن العرب في زخرفتها، فزينوها بالنقوش الكتابية التي تحتوى على الآيات القرآنية والحكم والأمثال، وأبيات الشعر، وكذلك بصور الكائنات الحية. إذ ورد أنه أهدى للرسول ﷺ ترساً فيها صورة عقاب أو كبش، فكرهه الرسول، فأصبح يوماً وقد أذهب الله ذلك التمثال، أو أزاله الرسول ﷺ^(٣١٧).

النسيج:

عرفت الحجاز قبل الإسلام بعدة قرون المنسوجات القبطية^(٣١٨)، وذاعت شهرتها لديهم. وتناولوها في أشعارهم^(٣١٩)، وكانت الأقمشة القبطية التي وصلت الحجاز قبل

الإسلام مزينة بشتى أنواع الزخارف المستمدة من الفن القبطى والفن الساسانى، فاحتوت على الدوائر المتقاطعة أو المتماسة، أو الأشرطة الأفقية التى تجرى على طول القماش أو عرض، وغير ذلك من الزخارف المعروفة فى الفن القبطى^(٣٢٠). كما عرفت الحجاز قبل الإسلام أيضاً المنسوجات اليمينية، وخاصة فى كسوة الكعبة التى قيل أن أول من كساها تبعاً فكساها أولاً الحصف - نسيج غليظ-، ثم كساها بنوع أفضل وهو المعافى - برود تنسب إلى قبيلة معافر باليمن-، ثم كساها أحسن من ذلك بالملاء - ثياب رقيقة لينة-، والوصلات - ثياب مخططة-، وقيل أن ذلك كان قبل الإسلام بسبع مائة سنة^(٣٢١). وورد فى الشعر الجاهلى ما يفيد أنهم عرفوا أيضاً المنسوجات الثمينة الموشاة من العراق والشام^(٣٢٢). وليس من المستبعد أن تصلهم أيضاً منسوجات أخرى من جهات كان للحجاز معها علاقات تجارية كبلاد فارس وبيزنطة ورمما الهند والصين أيضاً.

وإن كانت بلاد الحجاز قد عرفت فى العصر الجاهلى منسوجات جلست من الخارج، فمن العسير أن يعتقد أنها قد اعتمدت على ذلك اعتماداً كلياً، ومن الطبيعى أن تقوم بصنع بعض ما تحتاجه فى بلاد الحجاز نفسها، بل إن ما أنتجته لم يقتصر على نسج الثياب والستائر فقد أنتجت أيضاً البسط والسجاجيد^(٣٢٣).

ومنذ بداية ظهور الإسلام استمرت المنسوجات الآتية من الخارج تزداد إلى الحجاز. فانتشر بها من المنسوجات القبطية لباس يسمى بـ (القبطية)، وأشارت الروايات إلى أنها كانت منسوجات كتانية رقيقة الصنع، ولفرط رقتها كان الرسول ﷺ يشير على أصحابه بأن يأمرؤا زوجاتهم أن يتخذن تحت القبطية غلالة، حتى لا تصف ما تحتها، أو حجم العظام^(٣٢٤). كما كان يرد إليها من مصر أيضاً الملابس القسية، التى نهى الرسول ﷺ عنها، وسئل على بن أبى طالب عن القسية، فقال: أتتنا من الشام أو مصر^(٣٢٥)، وهى مزلعة فيها حرير أمثال الأترج. وربما كان نهى الرسول ﷺ عنها لوجود الحرير فى صناعتها^(٣٢٦).

وكان من الطبيعى أن تزداد المنسوجات المصرية فى بلاد الحجاز بعد فتح العرب لمصر. وليس أدل من مكانتها لديهم أن الخليفين الراشدين عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان كسيا الكعبة بالقباطى المصرية^(٣٢٧)، ومن المعتقد أن هذه الكسوة كانت من تنيس^(٣٢٨). وفى العصر الأموى استمر كسو الكعبة بالقباطى، فقد كان معاوية بن أبى سفيان يكسوها كسوتين، كسوة قباطى وكسوة ديباج، فكانت تكسى بالديباج يوم عاشوراء، وتكسى بالقباطى فى آخر شهر رمضان^(٣٢٩). وكساها أيضاً بالقباطى بعض الخلفاء العباسيين والفاطميين^(٣٣٠).

ومن المنسوجات التى تواجدت بالحجاز فى العصر الإسلامى المبكر المنسوجات الشامية، فقد روى أن الرسول ﷺ وأبو بكر رضيهما الله دخلا المدينة المنورة فى ثياب بياض من ملابس الشام أهداها إليهما طلحة بن الزبير، كما روى أن الرسول ﷺ ارتدى جبة شامية^(٣٣١)، كما روى أن عبد الله بن عمر بن الخطاب (رضى الله عنهما)، اشترى ثوباً شامياً. فرأى فيه خيطاً أحمر فردّه^(٣٣٢). وروى أيضاً أن الزبير بن العوام رضيهما الله أتى فى تجارة من الشام وكسا الرسول ﷺ وأبا بكر رضيهما الله ثياباً بيضاً مما معه^(٣٣٣).

وفيما يتعلق بالمنسوجات اليمنية. فقد تواجدت بكثرة في الحجاز منذ بداية العصر الإسلامي. فقد روى أن الرسول ﷺ عندما فتحت مكة كسا الكعبة ثياباً يمنية^(٣٣٤). وكانت البرود اليمنية والثياب العدنية والنجرانية من الملابس المتوفرة في الحجاز في ذلك الوقت، وقد ورد أن الرسول ﷺ ارتدى البرود النجرانية. وكانت أحب الثياب له (الحرير) وهي من البرود اليمنية^(٣٣٥)، وعندما توفي الرسول كان عليه كساء مصنوع باليمن^(٣٣٦). كما ارتدى الرسول ﷺ البرود الحضرمية والمعاربية^(٣٣٧). ومن الثياب اليمنية التي توافرت بالحجاز أيضاً العصب^(٣٣٨).

ومن المنسوجات التي عرفت في الحجاز أيضاً في هذه الفترة الملابس العمانية والقطرية وأخرى من هجر. فقد روى أن للرسول ﷺ إزار من نسيج عُمان طوله أربعة أذرع وشبر في ذراعين وشبر^(٣٣٩). كما روى أن الرسول ﷺ ترك عند وفاته قيمصاً صحارياً وآخر سحولياً^(٣٤٠). أما الملابس القطرية، فقد روى أن الرسول ﷺ كان عليه إزار قطر، وهو نوع من البرود فيه حمرة، ولها أعلام فيها بعض الخشونة^(٣٤١)، كما روى أن تجاراً جلبوا (بزاً) من هجر إلى مكة فاشتري الرسول ﷺ منها سراويل^(٣٤٢).

ومن الملابس التي ارتداها الرسول ﷺ أيضاً مستقة من سندس^(٣٤٣) أهداها إليه ملك الروم، ثم بعث بها الرسول ﷺ إلى جعفر بن أبي طالب^(٣٤٤). كما ارتدى الرسول ﷺ الجبة الكسروائية - نسبة إلى كسرى ملك فارس - إذ ورد أن أسماء بنت أبي بكر (رضي الله عنهما) أخرجت جبة طيالة كسروائية لها لبنة (رقعة تعمل موضع الجيب) ديباج وفرجها مكفوفان بالديباج، فقالت، هذه كانت عند عائشة (رضي الله عنها) حتى قبضت، فقبضتيا. وكان النبي ﷺ يلبسها^(٣٤٥). وربما ارتدى الرسول ﷺ كذلك رداءً كردياً، فقد روى عن عائشة (رضي الله عنها) قالت: "... وأخذ - الرسول - كردياً كان لأبى جهم، فقبل يارسول الله، الخميصة^(٣٤٦) كانت خيراً من الكردى^(٣٤٧). كما روى أن الأكيدر صاحب دومة الجندل أهدى إلى الرسول ﷺ جبة فاخرة من ديباج منسوج فيها بالذهب، فلبسها الرسول ﷺ وصعد المنبر ثم نزل، فجعل الناس يلمسونها بأيديهم، فقال: "أتعجبون من هذه؟ لمناديل سعد في الجنة أحسن مما ترون"^(٣٤٨).

ويتضح من العرض السابق لأهم أنواع الملابس التي كان مستعملة في الحجاز زمن الرسول ﷺ أنها كانت سوقاً رائجاً لأنواع مختلفة من المنسوجات وردت إليها من سائر البقاع. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل اقتصرت الحجاز على المنسوجات الآتية إليها من الخارج؟ وفي هذا الصدد تؤكد بعض الدراسات أن العرب في الحجاز كانوا ينسجون لأنفسهم البسط والستور، والتي ورد بشأنها أحاديث عديدة تفيد بتزنيها بالصور. وأنه لا بد أن ما أنتجه العرب في الحجاز كان يحتوي على صور وزخارف مختلفة، قد يكون بعضها مقتبساً من طرز أخرى أو تقليداً لعناصرها، ولا بد أن يكون بعض منها ابتكاراً من عندهم أو تحويراً من عناصر أخرى^(٣٤٩). وأن مهنة النسيج والحياكة كانت موجودة في الحجاز في عصر الرسول ﷺ، وأن بعض الصحابة كان يعمل الخز - وهو نسيج يعمل من إبريسم وصوف - ومن هؤلاء الزبير بن العوام وعمرو بن العاص^(٣٥٠). وأن حرفة النسيج كانت موجودة في

الحجاز خلال القرنين الثاني والثالث للهجرة / ٨-٩م، وكان النساجون في مكة متواجدين بكثرة في البيوت والأسواق حتى أنه صار لهم أماكن ودكاكين تعرف باسم مهنتهم، كسوق أو زقاق النسيج، أو النساجين، وأنه كان عليهم مشرف أو رئيس عام يتابع حركة عملهم ويطلق عليه أمير الحاككة أو النساجين^(٣٥١).

ومن ناحية أخرى فلم تقتصر المنسوجات التي عرفت في الحجاز زمن الرسول ﷺ على تلك الملابس، بل استخدم منها العديد من أنواع الفرش والستور، فكان منها ما يفرش أو يبسط على الأرض كالبساط والخميلة والسفرة والطنفسة والقطيفة والالحاف وغيرها، ومنها ما يوضع على الأرض للارتكاز أو الجلوس كالمرفقة والنمقة والسوادة وغيرها، ومنها ما يعلق على الجدران كالستر والسجف والقرام وغير ذلك^(٣٥٢).

وفيما له صلة بالمنسوجات والأردية في عصر الرسول ﷺ، نود أن نؤكد على العمائم التي جاء ذكرها في أحاديث نبوية كثيرة. فقد روى أن الرسول ﷺ قال: "فرق بيننا وبين المشركين العمائم على القلائس، وكان للرسول ﷺ طريقة خاصة في التعميم، قال ابن عمر رضي الله عنهما كان النبي ﷺ إذا أتم سدل عمامته بين كتفيه، وفي رواية عن ابن حريث عن أبيه، قال: رأيت النبي ﷺ على المنبر وعليه عمامة سوداء قد أرخى طرفيها بين كتفيه. ومن طرق التعميم أيضاً ما أشار إليه عبد الرحمن بن عوف رضي الله عنه "عممني رسول الله ﷺ فسدلها بين يدي من خلفي"^(٣٥٣)، وبالنسبة للقلائس فقد عرفت كذلك في عصر الرسول ﷺ، إلا أنها كانت قليلة بالمقارنة بما ورد عن العمائم، وهناك ثمة إشارات إلى أن القلائس كانت تأتي من مصر، وفي ذلك يذكر ابن سعد عن يزيد بن الحارث الفزاري قوله: رأيت علي بن أبي طالب قلنسوة بيضاء مصرية^(٣٥٤).

وإذا أضفنا إلى ما تقدم ما حوته تلك الملابس أو الفرش والستور، من زخارف سواء حيوانية أو آدمية وما ورد بشأنها من تحريم أو كره أو إباحة^(٣٥٥)، وما ورد عليها من ألوان مختلفة وتفضيل بعضها على الآخر^(٣٥٦)، وكذلك المواد الخام التي كانت عليها تلك المنسوجات^(٣٥٧)، لأدركنا ما كان يقف عليه أهل الحجاز من معرفة للمنسوجات بكل ما يتعلق بها، ولا بد أنهم قد وفدوا إلى مصر يحملون بعض معرفتهم السابقة، ومن الطبيعي أن يقوم الساج القبط المتمرسين في هذه المهنة بإنتاج ما يوافق ذوق الفاتحين وما ألفوه في بلادهم، حتى يرضوا حكام البلاد الجدد، وليس من المستبعد أن يقوم بعض أولئك العرب الفاتحين بعد أن استقرت بهم الأحوال في مصر أن يزاولوا المهن المتعلقة بصناعة المنسوجات جنباً إلى جنب مع الأقباط.

أما فيما يتعلق بالعمارة، فقد زحرت الحجاز بأنواع شتى منها، ومن أهمها مجموعة من القصور أو الحصون التي عرفت باسم "الآطام"^(٣٥٨)، والتي انتشرت في يثرب (المدينة) والطائف وفي واحات الشمال، مثل خيبر وفدك والتمياء، على طول الطريق التجاري الممتد من الجنوب إلى الشمال، ويبدو أن هذه الآطام كانت متأثرة بحضارة اليمن^(٣٥٩). وكانت في كثير من الأحيان ذات تخطيط مربع، وتآلف من عدة طبقات ويحف بها أسوار، ولها رحاب ومدخل حصينة، كما كانت متينة البنيان يدخل في تشييدها استخدام الصخور

الضخمة والأحجار المهيبة بالإضافة إلى قوالب اللبن الصلبة، وكانت جدرانها تكسى بالجص، وتزخرف أحيانا بالصور والنقوش، وبالإضافة إلى استخدام هذه الآطام كسكن للقبائل والبطون التي تشرف على طرق القوافل، فقد كانت أيضاً أسواقاً للتبادل التجارى، ومستودعات للمؤن والذخائر، وأبراجاً للمراقبة، ومنتديات للاجتماع وملاجئ يُتحصن بها عند الخطر^(٣٦٠).

ويبدو أن هذه الآطام التى شيدت فى الحجاز قد بلغت حداً من الشهرة، إلى الحد الذى شيدت خارج الجزيرة العربية حصوناً متأثرة فى عمارتها بتلك الحصون العربية. وانتشرت هذه الحصون حتى وصلت بيزنطة، كما يرجح أن القصور التى شيدها الأمويون فى بادية الشام مثل (قصر المشتى) و(الحير الغربى) و(الطوبة) وغيرها قد شيدت على نمط هذه الحصون^(٣٦١).

كما ازدهرت عمارة المدن وتخطيطها فى منطقة الحجاز والمناطق القريبة منها، ومن هذه المدن مكة ويثرب والطائف وعكاظ واليمامة ودومة الجندل والشعبة والجار^(٣٦٢). وكانت بعض هذه المدن محصنة فلها أسوار وبوابات. ومن أشهر هذه المدن مدينة الطائف التى كانت محصنة بسور ضخيم كان عائناً للمسلمين فى فتحها أول الأمر^(٣٦٣)، ومنها كذلك يثرب التى سميت بالمدينة لوجود السور الذى يطوف بها^(٣٦٤). ومنها مدن ذات طبيعة خاصة كمدينة الجار الساحلية^(٣٦٥)، ومدينة عكاظ التى كانت تستخدم بوقاً موسمياً^(٣٦٦).

إذن فقد امتلكت الحجاز فى عصور ما قبل الإسلام ثروة معمارية ضخمة، وعن الطبيعى أن يكون لبعض هذه المدن طرز معمارية تتجلى فيها الأناقة والترف والزخارف^(٣٦٧). وأن تفد الأساليب المعمارية والزخرفية التى كانت شائعة فى بلاد الحجاز مع العرب الفاتحين عند دخولهم مصر وغيرها من الأقطار التى شهدت الفتح الإسلامى، ومن الطبيعى أيضاً أن تنشأ المدن التى اختطتها العرب فى هذه الأقطار - كالفسطاط فى مصر - وفق الأساليب التى كانت شائعة لديهم فى موطنهم الأسمى أو على أقل تقدير متأثرة بها.

وإذا أضفنا إلى ما تقدم ما طرأ من منشآت جديدة ظهرت للمرة الأولى فى بلاد الحجاز مع بداية قيام الدولة الإسلامية، وما نتج عن ذلك من مفاهيم معمارية جديدة، كانت اللبنة الأولى فى سبيل تواجدهن إسلامى، لأدركنا مدى ما شكلته بلاد الحجاز من تأثير فى تكوين الفن الإسلامى. ونعطى على ذلك مثلاً بالمسجد النبوى الذى كان هو الأساس فى فن العمارة والزخرفة الإسلامية التى وضع أساسها الرسول ﷺ وصحابته^(٣٦٨). وعلى الرغم من أن هذا المسجد قد اتسم فى عهد النبى ﷺ بالبساطة، حيث بنى باللبن وسقف بالحريد على أعمدة من خشب النخيل. واستمر حاله على ذلك فى عهد أبى بكر رضي الله عنه، وزيد عليه زيادة بسيطة فى عهد عمر رضي الله عنه مع احتفاظه بشكل بنائه القديم. إلا أن عثمان رضي الله عنه قد أحدث فيه زيادة كبيرة وتغييرات جملة. إذ بنى جدرانها بالحجارة المنقوشة والقصة (الجص) وجعل أعمدته من الحجارة المنقوشة أيضاً وسقفه بخشب الساج^(٣٦٩). وأن ذلك المسجد النبوى كان هو النموذج الذى احتذاه مشيدو المساجد فى الأقطار الإسلامية الأخرى طوال القرون الأربعة الأولى من الهجرة كمساجد البصرة والكوفة

والفسطاط والقبروان والمسجد الأموي بدمشق، كما أن طرازه صار أهم الطرز المعمارية لبناء المساجد في العصور المختلفة^(٣٧٠). ومن ناحية أخرى ففي هذه المساجد التي كان المسجد النبوي أنموذجها تطورت أساليب التخطيط والتصميم بالإضافة إلى بعض العناصر المعمارية التي انتقلت إلى سائر أنواع العمائر الإسلامية من قصور ومدارس وقلاع وغيرها فضلاً عن الأساليب الزخرفية الهندسية والنباتية والكتاتبية، وفي هذه المساجد أيضاً تطورت الأغنون الزخرفية والتطبيقية؛ حيث كانت العناية بالأثاث الخشبي كالمنابر والكراسي وغيرها مما أدى إلى تطور في الصناعات الخشبية، وتطورت فنون الزجاج نتيجة للاهتمام بمصاييح الإضاءة والمشكاوات وزجاج النوافذ، وتطورت أيضاً الفنون المعدنية بفضل العناية بالأثاث المعدني كالثيريات والأباريق والشماع^(٣٧١)، وكذلك النوافذ والأبواب المصفحة، كما ارتقت فنون السجاد بفضل العناية بفرش المساجد^(٣٧٢).

وكان في الحجاز في القرون الأولى للهجرة من يجيد حرفة البناء والنقش، وقد شارك بعضهم في التوسعات المعمارية التي حدثت في الحرم المكي، والحرم النبوي، كما استقدم إليها من الخارج بعض البنائين، والنقاشين، والمهندسين المهرة لتنفيذ بعض الأعمال المعمارية هناك، ومن ذلك ما تم في عهدي الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ/ ٧٠٥-٧١٥م) والخليفة العباسي المهدي (١٥٨-١٦٩هـ/ ٧٧٥-٧٨٥م)، حيث استقدا إليها عدداً من هؤلاء الحرفيين من مصر، والشام والعراق أثناء توسعتهما للحرم المكي والمدني^(٣٧٣).

وعلى أية حال فليس أدل على أهمية دور الحجاز في نشأة وتكوين الفن الإسلامي من إقرار بعض العلماء بأن هذا الفن قد ولد في أعمال الخليفة عثمان بن عفان في المسجد النبوي بالمدينة^(٣٧٤). وأنه في عهده بعد الناس عن حياة النقش، وظهرت طبقة أثرت من الفتوحات الإسلامية^(٣٧٥)، فعاشت حياة مترفة، فارتقت في عهده الفنون السمعية، وظهرت القصور^(٣٧٦) التي شيدت في المدينة على أيدي بنائين ومزخرفين استقدموا لهذا الغرض من العراق ومصر وغيرها من البلدان التي فتحها المسلمون^(٣٧٧). ومن الطبيعي أن تنعكس تلك النهضة الفنية التي شهدتها المدينة في ذلك الوقت المبكر من التاريخ الإسلامي، على البلدان التابعة للخلافة الإسلامية.

والمحور الأخير الذي نود الإشارة إليه في هذه الجزئية من الدراسة، هو علاقات الحجاز الخارجية، وهل كانت لهذه العلاقات أثر على النواحي الفنية في الحجاز؟ وبمعنى آخر نطرح تساؤل أكثر تحديداً هل أتى عرب الحجاز إلى مصر سواء فاتحين أم مهاجرين وهم على جهل بفنون وثقافات الحضارات الأخرى؟

تعد التجارة من أهم سبل الاتصال الحضاري بين الشعوب، وأهمية الحجاز ونشاط أهلها منذ القدم في التجارة العالمية لا يحتاج إلى جهد في إبرازه. وكفيينا أن نجمل أن تلك العلاقات قد تشعبت مع بلاد اليمن والشام ومصر والعراق وبلاد فارس والصين والهند والحبشة وغيرها^(٣٧٨)، مما أتاح لبلاد الحجاز أن تحصل من هذه الأقطار على أهم السلع التي تنتجها.

ومن ناحية أخرى فقد لعبت الأسواق التي أقامها العرب في الجزيرة العربية على مدار العام^(٣٧٨) دوراً هاماً في المزج الحضاري مع مختلف البلاد^(٣٨٠). ويُعد سوق عكاظ^(٣٨١) بالحجاز من أهم هذه الأسواق، حيث كان يجتمع فيه التجار من مختلف بلاد العرب من الحجاز والبحرين واليمن واليمامة وعمان والعراق، وسائر أطراف الجزيرة، وقد ازدهرت هذه السوق بمختلف أنواع البضائع التي تحمل عن الشام أو اليمن أو الحيرة أو البحرين أو فارس أو الحبشة وغيرها، وكان القرشيون من أحرص الناس على شهود هذه السوق، حيث كانوا يسوقون معظم تجارتهم المجلوبة من الخارج بها^(٣٨٢). وربما يؤكد أهمية سوق عكاظ في المزج الحضاري بين مختلف البلاد، أن موقعه يُعد من المواقع الأثرية المهمة. حيث يشتمل على بقايا المنازل والقصور ذات الأسقف البرميلية، ويتضح من بقايا هدد القصور التفاصيل الهندسية المعمارية الراقية، كما يحتوي هذا الموقع على مجموعة من التلول الأثرية المنخفضة التي تظهر فيها الأساسات لجدران المباني القديمة، التي بنيت من الحجر الجيري والناري، وكسيت من الداخل بالحصى، كما ينتشر على سطح هذا الموقع بقايا الفخار والخزف والزجاج وغيرها من الكسر الأثرية^(٣٨٣).

على أنه لم تقتصر علاقات الحجاز الخارجية على التجارة، بل تعددت سبل اتصالها مع أمم شتى كانت لها حضارات وثقافات مختلفة، ومن الطبيعي أن يتأثر أهل الحجاز ببعض المظاهر الحضارية والفنية التي كانت سائدة لدى هذه الأمم. ويحسن بنا في هذا المقام أن نلقى الضوء على بعض مظاهر اتصال الحجاز مع هذه الأمم، لنذكر أن العرب حينما وفدوا إلى مصر كانوا على علم بحضارات وثقافات مختلفة فبالنسبة لعلاقات الحجاز ببلاد فارس، فقد ورد أن الفرس منذ العصور القديمة قد استوطنوا جدة التي هي فرضة مكة^(٣٨٤). وكان الفرس يعتقدون أنهم من ولد سيدنا إبراهيم الخليل، فكان أسلافهم يقصدون البيت الحرام، ويطوفون به، تعظيماً لجدهم إبراهيم، وتمسكاً بهديته، وكان آخر من حج منهم ساسان بن بابك جد أردشير، بل قيل أن بنو زمزم سميت بذلك، لأن ساسان وغيره من الفرس. إذا وفدوا إلى البيت طافوا به وزمزعوا على بنو إسماعيل، فسميت بذلك لزمنهم عليها^(٣٨٥)، كما كان الفرس تهدي إلى الكعبة أموالاً وجواهر، وقد أهدى إليها ساسان بن بابك غزالين من ذهب وجواهر وسيوفاً ذهبية كثيرة فدفنت في بنيو زمزم^(٣٨٦). وعلى الرغم من عدم معرفة صفة التمثالين أو تلك التحف الفارسية، فمما لا شك فيه أنها أتاحت لعرب الحجاز فرصة مشاهدة نماذج من الفن الساساني، ومن المؤكد أن تلك التحف كانت ذات قيمة فنية عالية تتناسب مع قدر هاديبها والمهداة إليه^(٣٨٧).

ومن ناحية أخرى فقد كانت تصل إلى بلا الحجاز بعض السلع الفارسية إما عن طريق العلاقات التجارية المباشرة بين الجانبين أو عن طريق ملوك الحيرة الذين كان لهم صلات قوية بالفرس من ناحية وبالعرب الحجاز من ناحية أخرى: فنجد أن النعمان بن المنذر ملك الحيرة، كان يرسل إلى سوق عكاظ قافلة تعرف بـ (اللطيمة) تأتي محملة من بلاد فارس بمختلف السلع كالطيب والأقمشة الفاخرة وغيرها عن الأسلحة والأواني^(٣٨٨). ويبدو أنه كان لبعض سادات مكة في الجاهلية ثمة اتصال مع بعض أكاسرة فارس،

ومن ذلك ما ورد بأن أبا سفيان دخل وافداً مرة على كسرى وأهدى له أدماً وخيلاً فقبل منه الخيل ورد الأدم^(٣٨٩). ولا شك أن ما أقدم عليه أبو سفيان كان برغبة توثيق علاقته بالفرس لتسهيل عملياته التجارية هناك.

وليس أدل على تواجد بعض المظاهر الفنية الفارسية في الحجاز في هذه الفترة. أن بعض حصون الطائف قد بنيت على أيدي بعض الفرس، ومن ذلك ما ورد بأن (غيلام بن سلمة الثقفي) "أحضر معه بنائين من فارس بنوا حصناً في الطائف"^(٣٩٠).

ومن مظاهر تأثر عرب الحجاز بالفرس أيضاً وفود بعض شعرائهم على أكاسرة فارس، ومنهم الأعشى أحد أعظم شعراء الجاهلية المتقدين، وقد ارتحل إلى بلاد فارس. ومدح كسرى، وكان يغنى في شعره، فأطلق عليه العرب "صناجة"^(٣٩١) العرب، كما كثرت وفادته على الحيرة واختص بكسرى أنوشيروان في المدائن، مما كان له دوره في تأثره بمظاهر الحضارة الفارسية^(٣٩٢).

ومن الذين وفدوا على بلاد فارس أيضاً في العصر الجاهلي الطيبس العربي الحارث بن كلدة (ت سنة ٣هـ)، الذي قصدها طالباً لعلم الطب، ودرس في مدرسة الطب التي أنشأها كسرى أنوشيروان في مدينة جند يسابور^(٣٩٣)، فتأثر بحضارتهم، خاصة أنه مكث بها عدة أعوام، وكانت له صلة بكسرى الذي كان معجباً به، وأغدق عليه بمال ووهبه جارية سماها سمية وهي التي أنجبت فيما بعد زياد بن أبيه^(٣٩٤).

كما يبدو التأثير الفارسي أيضاً في الغناء والآلات الموسيقية، حيث لم يكن هذا الفن متقدماً في قريش، إلا بعد عودة النضر بن الحارث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف إلى مكة من العراق وافداً على كسرى بالحيرة، حيث تعلم هناك ضرب العود والغناء عليه، فعلمه لأهل مكة، فاتخذوا حينذاك القينات^(٣٩٥).

أما في العصر الإسلامي، فقد كان دور الفرس ملموساً في الحجاز منذ بدايات هذا العصر، وكان للصحابي سلمان الفارسي رضي الله عنه دور في همزة الوصل بين الحضارة الفارسية، والحضارة الإسلامية الوليدة.

ومن المظاهر الحضارية الفارسية التي أطلع عليها سلمان الفارسي رضي الله عنه المسلمين، إشارته على الرسول ﷺ بعمل خندق يقى المدينة من المشركين (يوم الأحزاب)، ولم يكن للعرب من قبل دراية بحفر الخنادق كالفرس أصحاب الخبرة الطويلة في فنون الحرب^(٣٩٦). كما أُرشد سلمان الفارسي أيضاً المسلمين في حصار الطائف ضمن ما أشار عليهم من فنون الحرب الفارسية أن يستخدموا المنجنيق^(٣٩٧) وقيل أنه صنعه بيديه^(٣٩٨).

وبعد الفتوح الإسلامية لبلاد فارس، استولى المسلمون على كميات هائلة من الغنائم الفارسية، كان من بينها تحفاً ذهبية وفضية مكللة بالأحجار الكريمة، ومنسوجات فاخرة وأبسطة قيمة، وقد وصلت بعض هذه الغنائم إلى المدينة^(٣٩٩).

وكان من الطبيعي أن تزداد الصلات الحضارية بين الحجاز وفارس، بعد أن أصبحت الأخيرة جزءاً من الامبراطورية الإسلامية، فإزداد وفود الفنانين الفرس إلى الحجاز. ومن ذلك استعانة الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان ببعض الفنانين الفرس

للمساهمة في تشييد دار له في مكة^(٤٠٠). كما استعان عبد الله بن الزبير في عام ٦٥هـ/ ٦٨٤م ببعض البنانيين الفرس حينما أراد تجديد بناء الكعبة^(٤٠١).

وإذا كان للفرس قبل الإسلام دور في تطوير فن الغناء والموسيقى في الحجاز فإن دورهم هذا قد تعاظم بعد الفتوحات الإسلامية، حيث زحمت المدينة واكتظت بالعديد من الأسرى والسبایا الفرس. الذين صاروا موالى للعرب. فاستخدموا العبدان والطنائير والمعازف والمزامير في غنائهم^(٤٠٢). ويرجح أن الإتقان الذي ظهر في الغناء بالحجاز في هذه الفترة يرجع الفضل فيه إلى العود الذي وصلها من فارس في أواخر عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه. على يدى مغنيين ظهروا في المدينة، وهما: نسيط (الفارسي) وسائب خال^(٤٠٣).

وكان من الطبيعي أيضاً أن تزداد وفود الفرس على الحجاز بعد الإسلام، طلباً للعلم أو حاجاً أو تجاراً. ويكفي أن نشير في ذلك إلى الشيخ رامشت بن الحسين بن شرويه بن الحسين بن جعفر الفارسي (المكنى بأبي القاسم)، وهو أحد أعيان تجار الفرس، وله أعمال جليلة في مكة، ومنها إنشاؤه رباطاً بها يعرف "برباط رامشت" في عام ٥٢٩هـ. كما عمل للكعبة ميزاباً من الذهب، وكساها عندما لم تصل كسوة الخليفة المسترشد بالله العباسي (٥١٢-٥٢٩هـ) بسبب حروبه مع السلطان السلجوقي مسعود بن ملكشاه، وله أيضاً أعمال معمارية أخرى بالحرم المكي^(٤٠٤).

وفيما يتعلق بعلاقة الحجاز بالامبراطورية الرومانية الشرقية، فقد كانت قبل الإسلام تقوم على الصلات التجارية، وليس أدل على أهميتها أن دولة الروم كانت تعتمد على تجارة مكة في كثير من شئونها، حتى في بعض سلع الرفاهية كالحرير، بل ويرى بعض المؤرخين الأوروبيين أنه كان في مكة بيوت تجارية رومانية، يستخدمها الرومان إما في العمليات التجارية أو في التجسس على العرب^(٤٠٥). وقد أتاحت تلك الصلات التجارية لعرب الحجاز أن يطلعوا على بعض المظاهر الحضارية في بعض الولايات الرومانية وخاصة الشام ومصر.

فبالنسبة للشام فقد نجح هاشم بن عبد مناف (جد الرسول ﷺ) في الحصول على كتاب أمان من الامبراطور البيزنطي، وبمقتضاه سُمح لقريش وأهل مكة بجلب البضائع إلى بلاد الشام^(٤٠٦). ومن مناطق الشام التي وفد إليها بعض تجار قريش قبل الإسلام مدينة غزة التي توفي بها هاشم بن عبد مناف، وبصرى التي وصلها الرسول ﷺ مع عمه أبي طالب^(٤٠٧). كما ارتاد أيضاً عمرو بن العاص النواحي الشامية بفرض التجارة^(٤٠٨).

أما مصر، فقد سبق أن أشرت إلى علاقتها التجارية مع الحجاز قبل الإسلام، ووفود بعض تجار الحجاز إليها، ويهمنا أن نؤكد أن دور هذه الزيارات لم يقتصر على التبادل التجاري، فقد كانت فرصة سانحة لهؤلاء التجار للوقوف على بعض المظاهر الحضارية بها. ويكفي أن ندلل على ذلك بما أشار إليه ابن عبد الحكم من أن عمرو بن العاص عندما دخل مصر "عرف طرقها ورأى كثرة ما فيها"^(٤٠٩). وعندما دخل الإسكندرية أعجب بما شاهده بها من عمارة، ومن كثرة أهلها، وما بها من الأموال والخير، وقال: "ما رأيت مثل مصر قط وكثرة ما فيها من الأموال"، كما أنه كُسي بالإسكندرية بثوب ديباج^(٤١٠)، ومن هذه

المظاهر أيضاً اجتماع المغيرة بن شعبة بن أبي عامر بالمقوقس صاحب مصر^(٤١١). وكان للحجاز صلات قوية مع بلاد الحبشة، سواء على المستوى التجاري أو السياسي، ومن مظاهرها قيام عبد شمس بن عبد مناف بعقد معاهدة تجارية مع النجاشي^(٤١٢). وأن قريش اختارت أن تذهب إلى أرض الحبشة لتحكم ملكها في النزاع الشديد الذي دب بين بنى هاشم وبنى أمية - قبل الإسلام - وقد نجح هذا الملك في إصلاح ذات البين وحسم الخلاف الناشب بينهم^(٤١٣).

وبعد ظهور الإسلام تطورت العلاقات السياسية بين الحجاز والحبشة، فقد أذن الرسول ﷺ لبعض أصحابه في الهجرة إلى بلاد الحبشة بعد ما اشتد إيذاء قريش لهم، وقال لهم: "لو خرجتم إلى أرض الحبشة، فإن بها ملكاً لا يظلم عنده أحد حتى يجعل الله لكم فرجاً مما أنتم فيه"^(٤١٤). وقد أفاضت المصادر التاريخية في أسباب اختيار الرسول ﷺ لأن تكون الحبشة مهجراً لأصحابه، ومن أهم هذه الأسباب معرفة أهل الحجاز لهذه البلاد خلال الاتصالات التجارية القديمة، وكذلك معاونة الحبشة للمسيحيين المضطهدين باليمن^(٤١٥). على أن قريش حاولت استغلال اتصالاتها بالحبشة، فأرسلت سفارة إلى النجاشي (أصحمة)، تطلب عودة المهاجرين، وكان عضواً هذه السفارة: عمرو بن العاص وعبد الله بن ربيعة، وقد حملاً بهدايا قريش للنجاشي وحاشيته، وعندما بُئى أبو طالب بما عزم عليه قريش، أرسل برسالة إلى النجاشي يوصيه فيها بابنه وصحبه^(٤١٦). وانتهى أمر سفارة قريش للنجاشي بالفشل ونعم المسلمون بالأمان في دار هجرتهم بالحبشة.

ومن ناحية أخرى فقد تبودلت رسائل عديدة بين الرسول ﷺ والنجاشي، ومنها رسالة أرسلها الرسول ﷺ للنجاشي في عام ٦ هـ، حملها عمرو بن أمية، وفيها دعاه الرسول ﷺ للإسلام، ورد عليه النجاشي برسالة أظهر فيها قبوله للإسلام، ومنها رسالة أخرى أرسلها الرسول ﷺ لخطبة أم حبيبة بنت أبي سفيان (المهاجرة للحبشة) بعد ارتداد زوجها عبد الله بن جحش فأجاب النجاشي ودفع لها الصداق وأرسلها إلى الرسول ﷺ محملة بالهدايا^(٤١٧). ومن مظاهر العلاقات الطيبة بين الرسول ﷺ والنجاشي، أن أهدى إليه الرسول ﷺ أواقى من مسك وحلة^(٤١٨). وجاء في حديث عن أنس بن مالك رضي الله عنه "أن ملك الروم أهدى إلى النبي ﷺ مستقة من سندس فلبسها فكاني أنظر إلى يديه يتدبذبان. ثم بعث بها إلى جعفر بن أبي طالب فلبسها، ثم جاءه، فقال النبي ﷺ: "إني لم أعطكها لتلبسها" قال: فما أصنع بها؟ قال: "أرسل بها إلى أخيك النجاشي"^(٤١٩).

وقد استمرت العلاقات الحسنة بين الحجاز زمن الخلفاء الراشدين وبلاد الحبشة. وازدادت الهجرات العربية^(٤٢٠) نشاطاً خلال العقود الثلاثة الأولى بعد وفاة الرسول ﷺ. بسبب الاضطرابات التي حدثت في الحجاز كحروب الردة في عهد أبي بكر (١١-١٣ هـ/ ٦٣٢-٦٣٤ م)، والفتن والحروب التي حدثت في عهد عثمان بن عفان (٢٣-٣٥ هـ/ ٦٤٤-٦٥٦ م)، وقد ساهمت الهجرات العربية من الحجاز وغيرها من مناطق الجزيرة العربية. في نشر الإسلام في الحبشة وغيرها من بلاد أفريقيا، مما ساهم في انتشار الثقافة والفكر الإسلامي في هذه البلاد^(٤٢١).

ولكن هل كان للصلوات الحضارية بين الحجاز والحبشة دور في نقل المظاهر الفنية إلى الحجاز؟ بادئ ذي بدء علينا أن نتذكر أن التواجد المكثف بالحبشة لبعض أهل الحجاز - في الجاهلية والإسلام - لابد أن أطلعهم على ثقافة وفنون هذه البلاد. ويكفي أن نعطي دليلاً على ذلك، أن زوجتنا الرسول ﷺ أم سلمة وأم حبيبة اللتين زارتا الحبشة. كانتا تذكران للرسول ﷺ في مرضه عن كنيسة بارض الحبشة يقال لها مارية. وأشارتا إلى حسنهما وتصاويرها، فقال رسول الله ﷺ: "أولئك قوم إذا كان فيهم الرجل الصالح بنوا على قبره مسجداً ثم صوروا فيه تلك الصور، أولئك شرار الخلق عند الله" (٢٢). وبغض النظر عما ذكره الرسول في هذا الشأن، فمن الثابت أن بعض أهل الحجاز قد وقفوا على بعض المظاهر الفنية في بلاد الحبشة.

ومن ناحية أخرى فقد كانت الحبشة ترسل إلى الحجاز بالرقيق الذين كانوا يباعون في أسواق الحجاز وبعض مناطق الجزيرة العربية، وقد كان هؤلاء الرقيق يستخدمون في العديد من الأعمال الحرفية بالحجاز (٢٣). ومن الطبيعي أن يحملوا إلى الحجاز بعض الأساليب الصناعية والفنية التي كانت مزدهرة بالحبشة. ويُعد فن التجليد من أهم مكتسبات الحجاز من بلاد الحبشة، إذ لم يكن للعرب معرفة بهذا الفن إلا على يد الأحباش، ومن الجدير بالذكر أنه عندما جُمع القرآن وُجِدَ، سمي مصحفاً "Mishaf" وهي كلمة أيوبية الأصل (٢٤).

وكانت الحبشة تصدر إلى الحجاز العديد من منتجاتها، ومن أهمها السيوف والخناجر التي كانت تباع بأسواق مكة، ومما يؤكد تقدم هذه الصناعة بالحبشة. أن النجاشي أهدى جعفر بن أبي طالب أثناء رحيله مع المهاجرين إلى المدينة بعض السيوف والخناجر، ومنها سيف عرف بـ "الغمام"، وقد ظل مع جعفر حتى قتل في غزوة مؤتة، ومن المنتجات التي صدرتها الحبشة إلى الحجاز أيضاً أنواع مختلفة من الملابس، ونشير في هذا الصدد إلى أن النجاشي بعدما اعتنق الإسلام، أرسل العديد من الهدايا إلى الرسول ﷺ وكان من بينها أقمصة وسراويل وأدوات زينة، وألبسة للقدم كالخف وغيرها. ومن بين ما صدرته الحبشة للحجاز كذلك العاج والمعادن والأخشاب (٢٥).

وليس من المستبعد أن تكون الحجاز قد عرفت بعض أساليب البناء الحبشية، فقد أشار الأزرقي أنه عند إعادة بناء الكعبة في عا ٦٠٨ م. كان البناء طبقة من الحجر يليها طبقة أخرى من الخشب حتى السقف، وكان عدد هذه الطبقات ١٦ طبقة من الحجر و ١٥ طبقة من الخشب، ومجموعهم ٣١ طبقة أولها وآخرها من الحجر، ويؤكد "كريزويل" على أن أسلوب هذا البناء والهد من بلاد الحبشة، بل وذهب أكثر من ذلك حول جنسية "باقوم" النجار والبناء الذي عاون قريش في إعادة بناء الكعبة. وذكر بناءً على رأي (إنوليمان) أنه على الأرجح اختصار لكلمة (إنباقوم) وصيغتها الحبشية (هبا كوك)، ومن ثم رجح أن يكون ذلك البناء النجار حبشي (٢٦). على الرغم من أن الأزرقي أشار إلى أنه كان رومياً (٢٧).

ولم تقتصر علاقات الحجاز الخارجية مع البلدان المجاورة، بل تعدت أكثر من ذلك وكان لها صلات مع بلاد الهند والصين، فبالنسبة للهند فعلاقاتها التجارية وثيقة مع بلاد

العرب منذ العصور القديمة، وخاصة مع بلاد اليمن وعمان^(٤٢٨). ومع نهاية القرن السادس الميلادي، احتكرت قریش تجارة الهند بفضل زعامة هاشم بن عبد مناف^(٤٢٩).

ويبدو أن العلاقة بين الحجاز والهند لم تقتصر قبل الإسلام على الروابط التجارية. فهناك ثمة إشارات تفيد أن سكان "الهند والسند" و "سرنديب" كانوا يذهبون إلى مكة ليقدموا القرابين لمعبوداتهم، ويتقربون بها إلى الأصنام^(٤٣٠).

ونظراً لتلك الصلات التجارية والدينية، فقد تواجدت عدة جاليات هندية في بلاد العرب، وكان مواطنوها من السند والهند والسيابجة، والأساورة، والأحامرة. يعيشون في قبائل العرب، ويحتفظون بتقاليدهم وعاداتهم الهندية، وكانوا مميزين بهيئاتهم وأجسامهم وألوانهم وشعورهم وملابسهم، وورد في الأحاديث والأخبار ما يفيد أن الرسول ﷺ والصحابة كانوا يعرفون أجيال الهند وأفرادها وأحوالهم وأسماءهم^(٤٣١).

وكان العرب مولعين بالسيوف الهندية، وسموا السيف المطبوع من حديد الهند: بالمهند، وقالوا سيف مهند وهندي وهندواني إذ عمل ببلاد الهند وأحكم عمله، كما أطلقوا على كثير من نسائهم "هند" و "هند الهنود"، وربما ترجع هذه الأسماء إلى هذه البلاد^(٤٣٢). وكان من الطبيعي أن تزداد العلاقات الحسنة بين بلاد الحجاز والهند، بعد ظهور الدعوة الإسلامية، وخاصة أنها كانت دعوة عالمية بعثت للناس كافة. وقد روى أبو عبد الله الحاكم في المستدرک عن سعيد الخدري رضي الله عنه أنه قال: "أهدى ملك الهند إلى النبي ﷺ جرة فيها زنجبيل فاطعم أصحابه قطعة قطعة، وأطعمني منها"^(٤٣٣).

وقد ازداد النشاط التجاري بين العرب وبلاد الهند بعد ظهور الإسلام، ووصفت الفترة الممتدة ما بين القرن الأول إلى الرابع الهجري / ٧-١٠م، أنها العصر الذهبي للعلاقات التجارية وغيرها بين الهند والعالم العربي^(٤٣٤). وقد لعب ميناء الجار فُرصة المدينة دوراً هاماً في استقبال السفن الهندية وذلك منذ عهد الخليفة عثمان بن عفان^(٤٣٥). كما قامت موانئ الحجاز بدور الوسيط التجاري بين بلاد الهند وشرق آسيا وبين مصر، حيث كانت تنقل سلع هذه البلاد كالحرير والتوابل والبخور إلى موانئ الحجاز وخاصة جدة ثم يتم نقلها إلى مصر^(٤٣٦).

وفيما يتعلق بصلات الحجاز مع الصين، فهناك ثمة إشارات تفيد بتبادل السفراء بين امبراطور الصين والخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، إثر قضاء المسلمين على امبراطورية الفرس وتعاطف امبراطور الصين مع فيروز بن يزدجرد آخر ملوك الفرس^(٤٣٧)، وأن السفن الصينية كانت ترسو وتزور الجار ميناء المدينة، وذلك على عهد الخليفة عثمان بن عفان^(٤٣٨). كما لعب ميناء جدة في بداية القرن الرابع الهجري / ١٠م دوراً هاماً في نقل سلع الصين إلى مصر، حيث كانت ترد إليها وتقيم السفن الصينية القادمة من ميناء سيراك^(٤٣٩)، ومنها يتم نقل البضائع المحملة على هذه السفن إلى مصر وذلك في مراكب خاصة تسمى مراكب القلزم، وذلك لأن المراكب الأخرى كانت لا تستطيع الملاحة في شمالي البحر الأحمر^(٤٤٠). وقبل أن ننهي الحديث عن هذه اللوحة السريعة لبعض صلات الحجاز الخارجية، نود أن نسر الدواعي التي اقتضت أن نشير إلى ذلك. فربما يعتقد البعض أننا لسنا بحاجة

لتلك الإشارة. وهى لا تخدم موضوع الدراسة التى نتصدى لها. وفى هذا الصدد نود أن نؤكد على أن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة، تُعد من الموضوعات المركبة، التى تقتضى عدم الاكتفاء بدراسة الصلات الحضارية المباشرة فحسب بين مصر ومناطق التأثير الخارجية^(٤١). فالتنويه إلى صلات الحجاز الخارجية فيما قبل الإسلام وبعد ظهوره، تفيدنا بأن الحجاز كانت على دراية بفنون وثقافات حضارات مختلفة. كما توضح لنا أن عرب الحجاز عند وفودهم إلى مصر لم يكونوا على جهل بهذه الحضارات، وربما كان لهم دور فى تنامي علاقات مصر الخارجية، نظراً لصلاتهم الخارجية المتشعبة منذ القدم.

وأخيراً وبعد كل ما تقدم نستطيع أن نقر بكل اطمئنان أن دور الجزيرة العربية فى نشأة وتكوين الفن الإسلامى لم يكن أبداً دوراً هامشياً، وأن تأثيرها الفنى فى مصر وغيرها من الأقطار التى شهدت الفتح الإسلامى أمر طبيعى ويصعب التشكيك فيه. وكان من الصعب بدون الإسهاب المسبق أن نتفق مع رأى القائل بأن الجزيرة العربية كانت هى المصدر الأول لعناصر العمارة والفنون العربية، أو على الأقل، ينبوع الأول التى استقت منه تلك العمارة والفنون إحياءاتها وتعبيراتها^(٤٢).

المبحث الثاني

دور الصلات الحضارية بين مصر والشام في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

يحد بلاد الشام من الناحية الشرقية صحراء العراق، ومن الغرب ساحل البحر الأبيض المتوسط، ويحدها من الشمال جبال طوروس في جنوبى الأناضول، ومن الجنوب صحراء الجزيرة العربية، أى كانت تشغل المنطقة الواقعة بين بلاد النهرين وختيا ومصر، فشملت ضمن حدودها لبنان وشرق الأردن وجزءا كبيرا من فلسطين^(٤٤٣) (شكل ١٣).

ولمصر مع بلاد الشام صلات تضرب بجذورها فى أعماق التاريخ، حتى أنه يصعب تحديد تاريخ لبدء هذه الصلات، ولم تكن صحراء سيناء فى يوم من الأيام عائقا أمام السفر والانتقال بين القطرين^(٤٤٤). وقد خضعت مصر والشام فى أغلب العصور المختلفة لحكم دولة واحدة^(٤٤٥)، بل اعتبر بعض الحكام أن جبال طوروس تمثل الحد الشمالى للقطر المصرى، لذا اتجهت سياسة الحكومات المتعاقبة على مصر منذ عهد الفراعنة إلى امتلاك الشام وربطها بمصر سياسيا واقتصاديا^(٤٤٦).

وكانت للصلات المصرية القوية مع بلاد الشام دور فى تأثر الفنون والعمائر المصرية القديمة بالعديد من المظاهر الفنية السورية^(٤٤٧)، كما شهدت سوريا أيضا فى العصور القديمة تأثيرات فنية مصرية^(٤٤٨). واستوردت مصر منذ العصور القديمة بعض المنتجات السورية، رغم توافر بعض هذه السلع فى مصر، ونخص بالذكر المنسوجات، تلك الصناعة التى ازدهرت فى عصر البطالمة وعلى الرغم من ذلك فقد استوردت أنواعا عديدة منها من سوريا، كالأصواف من ميلنوس، والمنسوجات الكمالية من صور، والأقمشة المذهبة من برغامه، والشفافة من كورس وأمرجوس، والحرائر من فينيقية، والمنسوجات السمكية من قليقية^(٤٤٩). كما ظهرت التأثيرات السورية كذلك فى بعض المظاهر الفنية القبطية^(٤٥٠).

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الإسلامى، فقد تبوأ فى الشام أوج عظمتها، وذلك بفضل اتخاذ بنى أمية عاصمة للإمبراطورية الإسلامية التى امتدت ما بين الأطلسى وجبال البيرينية حتى حدود الصين^(٤٥١). وكانت لمصر أهميتها ومكانتها فى العصر الأموى، وجاء إليها من الشام معظم الولاة الثلاثين الذين حكموها خلال هذا العصر (٤١-١٣٢هـ / ٦٦١-٧٥٠م)، وكان بعض هؤلاء الولاة أولاد أو أخوات للخلفاء^(٤٥٢)، كما أن معظمهم كانوا من المقربين إلى هؤلاء الخلفاء^(٤٥٣). وولد بمصر أحد خلفاء بنى أمية وهو عمر بن عبد العزيز^(٤٥٤) (حكم من سنة ٩٩ إلى ١٠١هـ / ٧١٧-٧٢٠م). وشهدت مصر على أراضيتها نهاية الدول الأموية، وذلك بمقتل آخر خلفائهم مروان بن محمد فى قرية بوصير الملق فى شهر ذى الحجة عام ١٣٢هـ / ٧٥٠م^(٤٥٥).

وعلى أثر هزيمة الأمويين على يد الجيش العباسى، هرب كثير من الأمويين إلى صعيد مصر والنوبة، واستقروا بها وانتشروا فى جنوب الوادى، وذلك ما تؤكده شواهد القبور الأثرية التى عثر عليها فى صعيد مصر والنوبة^(٤٥٦). ومنها شاهد قبر عثر عليه فى أسوان مؤرخ بسنة ٢٥٤هـ / ٨٦٨م باسم محمود بن حنون بن حفص الأموى، وشاهد آخر باسم هارون بن

زكريا بن موسى بن هارون الأموي مؤرخ بسنة ٢٧٠هـ / ٨٨٣م. وهو مثبت حالياً على الحائط الغربي لجامع الفرشوطي بسوهاج^(٤٥٧).

وشهدت مصر في العصر الأموي كسائر الولايات الإسلامية قسطاً كبيراً من الحرية والاستقلال، فظهر بها ولادة لهم سلطان الملوك مثل عمرو بن العاص وعبد العزيز بن مروان^(٤٥٨). الذي اتخذ عن حلوان سكناً له. إثر الطاعون الذي شهدته الفسطاط عام ٧٠هـ / ٦٨٩م، وبنى بها الدور والمساجد وغيرها من العمارات الفخمة المحكمة البناء^(٤٥٩). وعن المرجح أنه رغب في ذلك لأن يكون له مقراً آخر غير الفسطاط، جريباً على عادة الخلفاء الأمويين في بلاد الشام^(٤٦٠).

وشهدت العلاقات بين مصر والشام أحداثاً جسام على المستوى السياسي في العصر الطولوني^(٤٦١) والاختشيدى^(٤٦٢) والفاطمي^(٤٦٣)، وهي أحداث تؤكد على ما مثلته بلاد الشام من أهمية خاصة بالنسبة لمصر.

وقد ساهمت وحدة مصر والشام من الناحية السياسية والجغرافية على سهولة الانتقال بين القطرين، مما أدى إلى نشاط في عمليات التبادل التجاري بينهما. وكثيراً ما كان ينفذ من الشام إلى مصر في العصر الإخشيدى تجار يهود قاموا بدور مهم في تجارة المرور بين مصر والشرق، وكون بعضهم ثروات هائلة من جراء هذه التجارة^(٤٦٤). ونذكر على سبيل المثال من هؤلاء التجار يعقوب بنى كلس^(٤٦٥). الذي وفد إلى مصر من الشام في سنة ٣٣١هـ / ٩٤٢-٩٤٣م، وأقام بالفسطاط واشتغل بتجارة الشرق، واتصل بكافور الإخشيدى، حين بدأ في الثراء وأصبح يعرف بـ "تاجر كافور"^(٤٦٦). وكان ليعقوب بن كلس دور في إنشاء بعض العمارات بمصر، حيث عهد إليه كافور بعمارة داره، وأصبح يعقوب (مهندس) المبانى الخاص لكافور، ومن أهم الأعمال التي قام بها إنشاء دار القيل التي سكنها كافور من عام ٣٤٦هـ حتى وفاته عام ٣٥٧هـ^(٤٦٧) وليس من المستبعد أن يحمل يعقوب معه بعض السمات الفنية التي ألفها بالشام ثم قام بتطبيقها في تلك العمارات التي شيدها بمصر.

ووفد من الشام إلى مصر أيضاً في العصر الإخشيدى عدد من الأدباء والشعراء، منهم على سبيل المثال الحسن بن القاسم بن جعفر بن رحيمة أبو علي الدمشقي الذي توفي بمصر سنة ٣٢٧هـ / ٩٣٨م، ومنهم كذلك الشاعر المتنبى الذي دخل مصر ومدح كافور الإخشيدى، ثم هجاه قبل رحيله من مصر سنة ٣٤٩هـ / ٩٦٠م، ومنهم الشاعر كشاجم - محمود بن محمد الحسين بن السدي بن شاحك - الذي وفد إلى مصر سنة ٣٣١هـ / ٩٤٢م وأقام بها فترة ثم رحل عنها^(٤٦٨).

ونظراً لما تمتعت به دمشق في هذه الفترة من أهمية تجارية، وكونها نقطة اتصال للقوافل التجارية الآتية من آسيا الصغرى، ومن نهر الفرات، والمتجهة إلى بلاد العرب ومصر، وبالعكس^(٤٦٩). فقد كان من الطبيعي أن تكون مقصداً للتجار المصريين. بل وفي بعض الأحيان كان التجار المصريون المتواجدون في الأراضي المقدسة بالحجاز يقصدون بلاد الشام، بعد حمل ما يحتاجونه من تجارة الشرق الأقصى المفروغة في جدة، حيث كانوا يتجهون بعد انتهاء موسم الحج مع قوافل الحجاج السوريين لزيارة بيت المقدس، وهناك

بالشام كانوا يتصلون بالحجاج المسيحيين، ويتم تبادل الصفقات التجارية بينهم. ثم يشهدون السوق الضخم الذي يقام في القدس في منتصف شهر سبتمبر والذي يجتمع فيه تجار من أمم شتى، ثم يخلف التجار المصريون بعد ذلك بتجارتهم عاندين إلى مصر^(٤٧٠). ومن ناحية أخرى، فقد كثر توافد التجار الشاميين على مصر أيضاً وخاصة في العصر الفاطمي، ويتضح ذلك من الوكالة التي أنشئت بالقاهرة في عام ٥١٦هـ / ١١٢٢م على يد المأمون البطائحي وزير الخليفة الأمر (٤٩٥-٥٢٤هـ / ١١٠١-١١٣٠م)، والتي عرفت باسم "الوكالة الأمرية" فقد خصصت للتجار القادمين إلى مصر من بلاد الشام والعراق^(٤٧١).

كما شهدت مصر في العصر الفاطمي وفود شخصيات من بلاد الشام لعبت دوراً هاماً في أحداثها السياسية والحضارية، منهم على سبيل المثال الأمير بدر الجمالي والي عكا^(٤٧٢). الذي أمر الخليفة المستنصر بالله باستدعائه سنة ٤٦٦هـ / ١٠٧٢م لتولي شئون دولته وإصلاح ما فسد من الأمور^(٤٧٣). فقدم من عكا إلى مصر في عشرة مراكب، تحمل أعداداً كبيرة من الأرمين وغيرهم^(٤٧٤) من أهل الشام. وتكشف المنشآت المعمارية التي شيدت في القاهرة في هذه الفترة عن ظهور عناصر جديدة على الفن الفاطمي أتت من سورية وأرمينية على يد أولئك الذين وفدوا إلى مصر للعيش في كنف بدر الجمالي^(٤٧٥). كما ظهر بمصر مع وفود بدر الجمالي إليها لقب "أمير الجيوش" الذي كان يحمله بدر أثناء ولايته من قبل على دمشق، فظهر في كثير من النقوش الأثرية الخاصة ببدر الجمالي ومنها نص تعمير بتاريخ ٤٧٠هـ في مسجد ابن طولون، وفي نص تعمير بتاريخ شهر ربيع الأول من نفس العام في مسجد إسنا، وفي نص إنشاء بتاريخ ربيع الأول سنة ٤٧٧هـ في أحد المساجد بالاسكندرية، وفي نص إنشاء بتاريخ شهر المحرم سنة ٤٨٠هـ في باب النصر، وفي نص إنشاء من نفس العام بباب الفتوح، وفي نص إنشاء آخر بتاريخ شهر رجب سنة ٤٨٥هـ في جامع مقياس الروضة^(٤٧٦). كما تحول لقب أمير الجيوش إلى اسم ووظيفة خاص ببدر الجمالي وورد في بعض الكتابات الأثرية مشيراً إليه دون ذكر لاسمه، ومن ذلك كتابه بتاريخ ٤٧٨هـ في مسجد الجيوشي، وفي نص آخر بتاريخ شهر ربيع الثاني سنة ٤٨٢هـ في ضريح السيدة نفيسة^(٤٧٧).

ومن ناحية أخرى فإن الأبواب الثلاثة التي أمر بإنشائها بدر الجمالي بالقاهرة وهي باب زويلة وباب النصر وباب الفتوح، تنسب - كما يرى البعض - إلى ثلاثة أخوة قدموا من الرها^(٤٧٨) (شكل ١٣)، وأن كل منهم قام بإنشاء أحد هذه الأبواب^(٤٧٩).

ومن الشخصيات التي أصابت مكانة مرموقة أيضاً في العصر الفاطمي الوزير أبو محمد الحسين بن علي بن عبد الرحمن اليازوري، الذي تولى الوزارة للخليفة المستنصر سنة ٤٤١هـ، وقد كان هذا الوزير من (يازور) من بلاد الرملة بالشام^(٤٨٠). ومنهم كذلك الأمير أسامة بن منقذ الذي وفد إلى مصر من الشام واتصل بالوزير الفاطمي ابن السلال (ت ٥٤٨هـ) الذي أكرم وفادته^(٤٨١). وقد كان لأسامة بن منقذ مشاركة في بعض الأحداث السياسية في هذا العصر. ومنهم أيضاً أبو علي عبد الرحيم (القاضي الفاضل) الذي ولد بعسقلان سنة ٥٢٩هـ وقدم إلى مصر والتحق بخدمة الفاطميين وتوفي سنة ٥٩٦هـ / ١١٩٩م^(٤٨٢).

وكان لبعض وزراء العصر الفاطمي ثمة اتصالات مع بعض حكام الشام، فقد اضطر رضوان بن ولخشي^(٤٨٣) - الذي وُزر للخليفة الحافظ سنة ٥٣١هـ/١١٣٧م - بسبب الخلافات التي دارت بينه وبين الخليفة والوزير بهرام أن يفر من مصر في الخامس عشر من شوال سنة ٥٣٣هـ/ ١٥ يونيو ١١٣٩م والتجأ محتمياً بأمين الدولة كمشتكين الأتابكي صاحب صرخد^(٤٨٤) الذي أحسن استقباله وأكرم وفادته^(٤٨٥). وقد أتيح لرضوان أثناء تواجده في صرخد، أن يتصل بعماد الدين زنكي^(٤٨٦) وهو يحاصر بعلبك^(٤٨٧) وطلب منه أن يمدّه بمعونة عسكرية تساعد على دخول القاهرة^(٤٨٨).

وقد شهدت العلاقات بين الشام ومصر في أواخر العصر الفاطمي صلات على قدر كبير من الأهمية سواء من الناحية السياسية أو الحضارية، وذلك بطلب الخليفة العاضد في سنة ٥٦٤هـ من نور الدين محمود^(٤٨٩) صاحب الشام مساعدته في صد خطر الصليبيين على مصر، فوفدت إليها قوات الشام بقيادة أسد الدين شيركوه وابن أخيه صلاح الدين الأيوبي^(٤٩٠). ولاشك أنهم حملوا إليها العديد من المظاهر الحضارية والفنية الشامية.

ومن ناحية أخرى فقد حدثت بعض الهجرات المتبادلة بين أهل مصر والشام في فترات تاريخية مختلفة، ومن ذلك على سبيل المثال ما تم عند قدوم الجيش الفاطمي من بلاد المغرب في خلافة عبيد الله المهدي، وكان هذا الجيش بقيادة ابنه أبي القاسم سنة ٣٠٧هـ الذي دخل الإسكندرية وتم نهبها وحل الدعر بسكانها، وانتشر خبر الغزو الفاطمي في مصر فهرب كثير من أهلها إلى الشام في البر والبحر^(٤٩١). ومنها كذلك ما تم عام ٤٦٢هـ حيث حدث وباء بالقاهرة وعصر وواكبه نهب الجند للعامة، فهرب كثير من أهل مصر والقاهرة إلى بلاد الشام وغيرها^(٤٩٢). وحدثت هجرة أخرى أيضاً من مصر إلى بلاد الشام وذلك في عام ٤٩٣هـ فراراً من الفرنج والغلاء^(٤٩٣). كما شهدت مصر في أواخر العصر الفاطمي هجرات لبعض فنانيها وخاصة صناع الخزف وذلك على إثر حريق الفسطاط عام ٥٦٤هـ/١١٦٨م^(٤٩٤)، وسقوط الدولة الفاطمية ٥٦٧هـ/١١٧١م^(٤٩٥). ومن المرجح أن عدداً من هؤلاء الخزافين الفاطميين أقاموا مصانع لإنتاج الخزف في الرقة، والرصافة، وشمال سوريا^(٤٩٦).

كما جاء إلى مصر أعداد كبيرة من الفنانين والصناع الشاميين، وقد ورد في وثائق الخنيزة ما يفيد ذلك، حيث أشارت إلى وفود مجموعات كبيرة من صانعي الزجاج وغزالين الحرير والصباغين من سوريا وفلسطين، ويبدو أن تواجدهم في مصر قد أثار حفيظة أمشاهيم من صناع مصر^(٤٩٧). ووصلتنا قطعة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني تحمل اسم صانعها "الشامي"^(٤٩٨). كما عمل بمصر في أواخر العصر الفاطمي خزاف اسمه "حسين الشامي"^(٤٩٩)، ومن الصناع المعروفين في العصر الفاطمي كذلك أبو الحسن المعروف بابن الأيسر الحلبي، وهو صانع الفسطاط المعروف بالمدورة الذي يُعد من عجائب الصناعة^(٥٠٠). وقد تولى ابن الأيسر عمله في حلب في سنة ثيف وأربعين وأربعمائة وقد بلغت تكلفة عمله وزخرفته ثلاثين ألف دينار^(٥٠١).

أما على مستوى التبادل التجاري، فقد نشطت عمليات التبادل التجاري بين القطرين منذ العصر الأموي، ويكفي أن نشير منها إلى ما يتعلق بالنواحي الفنية، حيث استمرت مصر تصنع للأمويين الستائر المطرزة كما كانت تصنعها من قبل للروم وعليها طراز باليونانية "الأب الابن روح القدس"، فغيرها عبد الملك بن مروان بالطراز العربي "لا إله إلا الله محمد رسول الله" (٥٠٣). وصدرت مصر في العصر الفاطمي إلى بلاد الشام الأنطاع (٥٠٣) والكموانات (٥٠٤) وخرائط الجلود والسيور (٥٠٥). وكذلك بعض أنواع المنسوجات كالديبقي والشروب الدمياطية والكتان (٥٠٦).

أما بالنسبة لما استوردته مصر من الشام، فعلى الرغم من الشهرة الواسعة التي أصابها صناعة المنسوجات في مصر، فقد كانت المنسوجات من أهم السلع التي حملت من مصانع متعددة وبانتظام من الشام إلى مصر (٥٠٧)، حيث استوردت المنسوجات الحريرية من دمشق (٥٠٨) وطرابلس (٥٠٩)، واستوردت كذلك المنسوجات من حلب (٥١٠) وبلبك (٥١١)، كما استوردت القطن من حلب وفلسطين (٥١٢). وقد ورد في بعض المصادر التاريخية ما يفيد استعمال بعض الخلفاء الفاطميين للمنسوجات الشامية، ومن ذلك استخدام الخليفة الظاهر (٤١١-٤٢٧هـ / ١٠٢٠-١٠٣٥م) لثوب لبكي أحمر معلم مذهب ديبقي، وكان يضع على رأسه عمامة شرب لبكي مذهب (٥١٣)، وهي منسوجات تنسب -كما يرى البعض- إلى قرية اللبك بذات الزخائر بين حمص ودمشق (٥١٤).

وقد اشتهرت مدينة طبرية (٥١٥) بصناعة الحصر الجيدة (٥١٦)، التي عرفتها مصر في العصر الطولوني (٥١٧) وفي العصر الفاطمي (٥١٨)، ووصلتنا قطعة من إنتاج هذه المدينة عليها نص كتابي يقرأ "بركة كاملة ونعمة شاملة وسعادة متواصلة لصاحبه مما أمر بعمله في طراز الخاصة بطبرية"، وهو مكتوب بأسلوب يشبه إلى حد كبير أسلوب الخط الكوفي على الأقمشة الفاطمية في القرن الرابع الهجري، ومن ثم تؤرخ قطعة طبرية بنفس هذا التاريخ (٥١٩).

ومن السلع التي استوردتها مصر من الشام أيضاً المصنوعات المعدنية، وخاصة الأسلحة (٥٢٠)، والأواني النحاسية التي اشتهرت دمشق بصناعتها (٥٢١)، وقد رأى منها الرحالة "ناصر خسرو" أثناء زيارته لمصر، قدوراً ضخمة وصفها بأنها "كانت من الطلاوة بحيث تظنها من ذهب" (٥٢٢).

وعلى أية حال فإن الشيء الملفت للنظر في دراسة الصلات الحضارية بين مصر والشام في فترة البحث، هو قلة ما يمكن استخلاصه من العوامل التي تساهم في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، وذلك بالقياس لما وصلنا من هذه الصلات بين مصر والمناطق الأخرى كالعراق وإيران وبلاد المغرب على سبيل المثال، وربما يرجع مردود ذلك إلى ذوبان العوائق الجغرافية والسياسية بين مصر والشام في أغلب فترات البحث. فكان القطران كأنهما قطر واحد، ومن ثم كانت الوحدة الفنية بينهما أكبر ما تكون من أي قطرين آخرين، وليس أدل على ذلك من الصعوبات التي واجهت دارسوا الفنون والآثار للتفرقة بين فنون القطرين، وبات من الصعب بمكان التفرقة بين ما أنتجته مصر والشام من

التحف الخزفية أو الزجاجية أو النسجية وغيرها^(٥٢٥). إلى الحد الذى أطلق بعض علماء الفنون والآثار على الفن فى مصر وسوريا إسم المدرسة "السورية المصرية"^(٥٢٦)، أو "الفن المصرى السورى"^(٥٢٧).

بقى علينا أن نشير إلى الدور غير المباشر الذى لعبته بلاد الشام فى نقل التأثيرات الفنية إلى مصر، وخاصة فى فترة الحكم الأموى الذى كانت فيه بلاد الشام مركزاً للامبراطورية الإسلامية، ونظراً لخضوع مصر لهدد الخلافة فمن الطبيعى أن تتغلغل فيها روح هذه الخلافة وأساليبها الفنية^(٥٢٨).

وأول العوامل التى ساهمت فى نقل ما انصب من أساليب فنية مختلفة فى بلاد الشام إلى مصر هو نظام الالتزام أو "الليتورجيا" Leiturgia، والذى يقضى بالزام الأقاليم الإسلامية بتقديم الصناع والفنانين ومواد الصناعة إلى الحكومة المركزية حتى تنفذ ما ترغب من الأعمال الفنية^(٥٢٩). ويذكر أحد العلماء أن لهذا النظام تدين الدولة الأموية فى الشام بجميع منشآتها، حيث جذبت إليها من البلاد المفتوحة - سواء ما كان منها خاضعاً للحكم البيزنطى أو للحكم الساسانى - أعداد كبيرة من الفنانين الذين ساهموا فى تشييد الأعمال المعمارية الضخمة التى خلفتها هذه الدولة^(٥٣٠).

ولكن كيف يمكن لنظام "الليتورجيا" الخاص بالحكومة المركزية فى الشام أن يكون له دور فى النواحي الفنية فى مصر؟ وفى هذا المجال علينا أن نذكر مشاركة بعض الصناع والفنانين القبط فى أعمال البناء والزخرفة الخاصة بالحكومة المركزية بالشام. ونجد الإشارات التاريخية إلى هذه المسألة فى البرديات اليونانية المكتشفة فى منطقة كوم إشتاو بصعيد مصر وتحتوى هذه البرديات على المراسلات الرسمية بين والى مصر قرّة بن شريك (٩٠-٩٦هـ / ٧٠٩-٧١٥م) مع باسيلئوس والى مقاطعة أفروديت، وبدور بعضها حول أوامر قرّة بإرسال العمال إلى بيت المقدس ودمشق للمشاركة فى إنشاء عمائر الخليفة الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ / ٧٠٥-٧١٥م)^(٥٣١) المتمثلة فى جامع بيت المقدس والجامع الأموى، وكذلك العمل فى قصر أمير المؤمنين. ومنها كذلك المشاركة فى عمارة مسجد الرسول فى المدينة المنورة، وقد تضمنت مراسلات قرّة بن شريك تحديد النفقة على الفعلة المصريين، وعلى العمال المهرة منهم^(٥٣٢).

كما شارك الفنانون الأقباط كذلك فى تزيين واجهة قصر المشتى، وتظهر قوة تواجدهم فى محاولة البعض المغالاة فى تحديد أهمية بعض الظواهر الفنية القبطية فى هذه الواجهة، وذلك على حساب الظواهر الفنية الأخرى خاصة الفارسية أو العراقية أو الأسلوب الهلينستى الذى كان سائداً فى بلاد الشام^(٥٣٣).

ولم يكن الفنانون الذين شاركوا فى المنشآت الأموية ببلاد الشام من مصر أو العراق أو فارس أو الشام فحسب، فقد حدثنا المقدسى (ت ٣٨٧هـ) أن الخليفة الوليد جمع لبناء المسجد الأموى حذاق من فارس والهند والمغرب والروم^(٥٣٤).

وعلى أية حال فمن الطبيعى أن يتاح لأولئك الفنانين الأقباط اكتساب خبرات وأساليب فنية جديدة نظراً لاحتكاكهم فى بلاد الشام بهذا القدر من الفنانين ذوى

المدارس الفنية المتعددة، وليس من المستبعد أن يكون لبعض هؤلاء الفنانين الأقباط - سواء من اعتنق منهم الإسلام في بلاد الشام أو من ظل على ديانته - دور في النهضة الفنية والمعمارية إثر عودتهم إلى موطنهم الأصلي. وأن تنعكس تلك الخبرات المكتسبة على منتجاتهم الفنية في مصر.

وإذا كانت المصادر التاريخية قد أشارت إلى تعدد جنسيات الفنانين الذين شاركوا في الأعمال المعمارية الأموية في بلاد الشام، فإن الدراسات الآثارية قد أكدت على تعدد الأساليب الفنية المنفذة في هذه المنشآت، وكان من الطبيعي أن تتغلغل التأثيرات الهلنستية في الطراز الأموي ببلاد الشام نظراً لتمكن الفن الهلنستي في هذه البلاد وما يحيطها^(٥٣٢). ومن ثم تلقى الأمويون تراث الهلنسية، واستخدموا الفنانين المحليين المتشبعين بهذا الفن، فجاء الفن الأموي فناً هلنستياً الطابع^(٥٣٤). كما ظهر في الطراز الأموي كذلك التأثير البيزنطي والأساليب الفنية الساسانية^(٥٣٥). ونجد فيه أيضاً بعض التأثيرات الهندية^(٥٣٦). كما يعتقد فيه كذلك ظهور بعض التأثيرات من بلاد التركستان الصينية^(٥٣٧) أو التأثيرات التركية^(٥٣٨)، كما ظهرت فيه أيضاً بعض السمات الفنية العربية^(٥٣٩). وإن كان قد تفاوتت قدر هذه التأثيرات بقدر ما أتاحته الأحداث السياسية والتاريخية والعوامل الجغرافية.

ومن أوضح الأمثلة على التأثير الهلنستي في الفن الأموي، هورسوم قصير عمرة، التي جاءت هلنستية في طابعها بوجه عام، ويظهر ذلك في رسوم الأجسام الآدمية ورسوم آلهة الحب والنصر والشعر والتاريخ والفلسفة^(٥٤٠)، وفي طريقة التعبير عن الحركة، ومحاولة التجسيم، وما تمتعت به الرسوم من حيوية وقرب من الواقع والبعد عن الزخرفة^(٥٤١).

أما بالنسبة للتأثير البيزنطي في الدولة الأموية، فكان من الطبيعي أن تتغلغل تلك التأثيرات نظراً لخضوع بلاد الشام قبل الفتح العربي للإمبراطورية البيزنطية وللاحتكاك المباشر بينهما بعد قيام الدولة الأموية وذلك بحكم الجوار. ومن ثم فنجد أن معاوية بن أبي سفيان أول خلفاء الدولة الأموية (٤١-٦٠ هـ / ٦٦١-٦٨٠ م) قد اقتبس من تلك الإمبراطورية أسباب البزخ ودواعي الترف وتقليدهم في أبهة الملك^(٥٤٢). وكانت هناك ثمة علاقات طيبة في بعض الفترات بين بعض خلفاء بني أمية وبعض أباطرة بيزنطا، وقد كان لهذه العلاقات أهمية خاصة في إنشاء بعض العمائر الأموية، ومنها إقدام الخليفة الوليد ابن عبد الملك (٨٦-٩٦ هـ / ٧٠٥-٧١٥ م) بالكتابة إلى الإمبراطور البيزنطي في عام ٨٨ هـ / ٧٠٧ م يطلب منه تقديم المساعدة الممكنة لعمارة مسجد الرسول بالمدينة المنورة. واستجاب الإمبراطور البيزنطي لذلك الطلب وأرسل إلى الوليد مائة ألف مثقال ذهب، ومائة عامل متخصص في فن البناء، وأربعين حملاً من الفسيفساء، كما أرسل الوليد بن عبد الملك برسالة أخرى إلى الإمبراطور البيزنطي عندما رغب في تجديد مسجد دمشق، طلب فيها ضرورة إرسال مائتي صانع ماهر لبناء المسجد^(٥٤٣)، بل قيل إن إمبراطور الروم أهدى إلى الوليد بن عبد الملك مائة ألف مثقال ذهباً، وأربعين وقرأ فسيفساء، وألف عامل، للمساهمة في أعمال بناء مسجد دمشق^(٥٤٤). وقد أكدت الدراسات الآثارية على أن الأساليب الفنية في صور الفسيفساء بجامع دمشق (الجامع الأموي) تعكس بوضوح تأثير الفن البيزنطي. وقد

اكتشف العالم جب "Gibb" نصاً يثبت أن المواد والحرفيين قد أحضروا من بيزنطا إلى كل من دمشق والمدينة، وهذا ما لا يدع مجالاً للشك في صدق ما أورده المؤرخون المسلمون وميل الأمويين لاتخاذ التقاليد الفنية البيزنطية^(٥٤٥).

وتبدو قوة التأثيرات البيزنطية في الفن الأموي فيما ذكره "رئيمان" بأن خلفاء بني أمية في دمشق وجدوا أنفسهم مضطرين إلى استخدام مهندسي العمارة والفنانين اليونان، وأن المباني الإسلامية المبكرة كالمسجد الأموي وبعض القصور الأموية لم تكن بيزنطية في تصميمها فحسب بل وأيضاً في زخارفها بقدر ما يسمح به الدين^(٥٤٦)، ورغم ما في هذا الرأي من شطط وإنكار لأساليب فنية أخرى تواجدت أيضاً في تلك المنشآت الأموية، فتبقى حقيقة تغفل التأثير البيزنطي في الفنون الأموية، وقد ظهرت بقوة إلى جانب زخارف المسجد الأموي في زخارف قصيرة عمرة^(٥٤٧)، وواجهة قصر المشتى^(٥٤٨)، وفي زخارف قبة الصخرة^(٥٤٩)، وغيرها من المنشآت والفنون الأموية.

وفيما يتعلق بالتأثيرات الساسانية، فقد كان لبلاد الشام أثناء خضوعها للحكم البيزنطي صلات قوية مع إيران، ومن ثم ظهرت فيها في هدد الحقبة بعض الأساليب الفنية الساسانية^(٥٥٠). كما لعبت بلاد الشام دوراً كبيراً في نقل التأثيرات الساسانية إلى مصر قبل العصر الإسلامي^(٥٥١). وعقب الفتح الإسلامي لبلاد الشام من ناحية وبلاد فارس والعراق من ناحية أخرى، استمر تدفق سيل التأثيرات الساسانية إلى بلاد الشام، وخاصة عن طريق العراق التي كان الفن الساساني قد تمكن منها قبل الفتح العربي^(٥٥٢). فوصلت معلوعات دقيقة عن بلاط الفرس وأبتهتهم للأمويين، فأكثروا من التشبه بهم وتقليدهم^(٥٥٣)، وذلك عند كان معاوية بن أبي سفيان أميراً على الشام، ويتضح ذلك عندما قدم عليه الخليفة عمر بن الخطاب ورآه في ابنة الملك، فأنكرها عليه وقال له: "أكروية يا معاوية"^(٥٥٤).

هذا وقد تجلت التأثيرات الساسانية في الفن الأموي ببلاد الشام، في صورة أعداء الإسلام بقصير عمرة^(٥٥٥)، وتشبه هذه الصورة إلى حد كبير رسامين ساسانيين في "بيستون" و"نقش رستم" يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس، كما يُعتقد أن بصورة قصير عمرة تلك منقولة بشيء من التصرف عن أصل إيراني^(٥٥٦)، كما يُعتقد أن تلك الصورة من إنتاج رسام متشرباً بالتراث الساساني^(٥٥٧). وتبدو التأثيرات الساسانية كذلك في رسوم الحيوانات بهذا القصر^(٥٥٨)، خاصة في وضعها أمام شجرة أو غصن كما هو مائل في رسوم بعض المعينات في قبوة الغرفة الأولى من غرف الحمام، وهو أسلوب كان شائعاً بكثرة في الفن الساساني^(٥٥٩).

كما تتجلى التأثيرات الساسانية كذلك في صورتين بقصر الحير الغربي^(٥٦٠)، الذي يرجع إلى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥ هـ / ٧٢٤-٧٤٣ م). حيث تتضح في منظر صيد الغزال، وفي وضعه المعقد، وفي وضع ذراعي الفارس. ومن المعتقد أن هذا المنظر يمثل قصة بهرام جور ومحظيته^(٥٦١)، ذلك الموضوع الشائع في الصحن الفضية الساسانية^(٥٦٢)، كما تظهر هذه التأثيرات أيضاً في هيئة غلابس الموسيقين. وفي بعض الوحدات الزخرفية، وكذلك في إطار الميدالية المزخرف بجبات اللؤلؤ^(٥٦٣).

وتظهر التأثيرات الساسانية كذلك في صورة بالفيفساء كانت تزين حماماً بقصر في خربة المفجر^(٥٦٤)، ترجع أيضاً إلى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك، ونجد فيها رسماً لأسد ينقض على غزال، وهو من الموضوعات التي كانت محببة لدى الفرس^(٥٦٥). ونجد التأثيرات الساسانية أيضاً في زخارف الواجهة الحجرية بقصر المشتى، المنسوب إلى الخليفة الوليد الثاني (١٢٥-١٢٦ هـ / ٧٤٣-٧٤٤ م)، حيث تظهر في المراوح النخيلية وأنصافها، وكذلك في حركة اندماج الأزهار مع الفروع النباتية الخارجة منها في تعرج وتكرار، وفي أشكال الكائنات الخرافية المجنحة، وهي جميعها من الأساليب الساسانية المعروفة^(٥٦٦).

ولم تقتصر التأثيرات الساسانية على زخارف العمائر الأموية، بل انعكست أيضاً على الفنون التطبيقية لما لها من خاصية سرعة التنقل من مكان إلى آخر، وخاصة أن بعض التحف الفارسية كانت ذات شهرة ذائعة في البلاط الأموي كالسطح التي عرفت باسم "السوسنجر"، الذي كان يمثل مجلساً كاملاً بمصلاه، ومخاده، ومسانده، ووسائده، وكان يحتوى على الزخارف النباتية والأزهار بسائر الألوان وخاصة الأحمر والأزرق منه^(٥٦٧). وإذا ما انتقلنا من تلك المناطق الجغرافية القريبة من مقر الخلافة الأموية، فإننا نجد أن للأمويين صلات قوية مع بلدان نائية جغرافياً عن مقلد خلافتهم، وذلك بفضل توسعهم في الفتوحات غرباً في بلاد المغرب^(٥٦٨)، والأندلس^(٥٦٩)، وشرقاً في بلاد ماوراء النهر^(٥٧٠)، وبلاد السند والهند^(٥٧١)، والصين^(٥٧٢).

ومن ثم فقد ظهرت في الفنون الأموية تأثيرات يعتقد أنها وافدة من تلك المناطق. فبالنسبة للتأثيرات الهندية، نجد في صورة ياحدى قاعات الاستقبال بقصر عمرة، رسم يمثل امرأة عارية تستحم، وكان من المعتقد أن هذه التصويرة متأثرة بالتصاوير الرومانية، إلا أنه مما لوحظ أن الفنان قد ركز في الجسم على الصدر الممتلئ والخصر النحيل، وهي تأثيرات شرقية ترجع إلى أمثلة هندية، أو إلى بلدان آسيا الصغرى^(٥٧٣). وإن كان من المرجح أن صور النساء شبه العاريات في صور هذا القصر^(٥٧٤)، أنها مستلهمة من صور فتاة مرسومة بالفرسكو من الهند ترجع إلى القرن الثاني الميلادي، وتظهر فيها فتاة تلعب وهي عارية تماماً إلا من حبلها، مع رسم لأوزة^(٥٧٥). ويمكن كذلك مقارنة بعض صور هذا القصر - وبصفة خاصة مناظر الحمر الوحشية - مع رسوم هندية شبيهة لها بالفرسكو تمثل مناظر صيد الغزلان، ترجع إلى القرن الثاني الميلادي^(٥٧٦) (شكل ١٤).

أما فيما يتعلق بالتأثيرات التركية، ففي صورة من قصر الحير الغربي، تمثل فارس يصطاد غزالاً^(٥٧٧)، والتي من المعتقد أنها ذات تأثيرات ساسانية شكلاً وموضوعاً^(٥٧٨). فإن أحد الباحثين يروى بناءً على دراسة تحليلية لأسلوب رسم الصورة وبعض الظواهر الفنية فيها، أنها لا تنتمي بحال إلى مفهوم الفن الساساني، فنجد على سبيل المثال أن غطاء رأس الفارس يختلف تماماً عن أغطية الرأس الإيرانية، إذ يظهر منها شيئاً يتطابق وكأنه ذيل حصان، أو هو ذيل حصان بالفعل، وهي من الأمور الشائعة عند قبائل أتراك آسيا الوسطى، كما أن ملابس الفارس لا هي إيرانية ولا هي سورية، وأنها تشبه إلى حد كبير الزي التركي،

وكذلك فإن ملامح وجه الفارس تتشابه في صفاتها التشريحية مع صفات الملامح التورانية^(٥٧١). وعلى الرغم من أن صاحب الرأي السابق يرى تشابه هذه الصورة إلى حد كبير مع الفن الكوشاني "Kouchan" الذي كان قائماً في منطقة آسيا الوسطى منذ القرن الأول الميلادي، والذي امتدت آثاره حتى القرن التاسع الميلادي بعد ما لحقها تأثير فنون الصين وأساليبها، كما هو في صور الفرسكو بمدينة خوجو "Hoco" التي تعرف حالياً باسم قراكوجا "Karakoca" في إقليم تاريم "Tarim". التي تنسب إلى قبائل الأيغور "Uygur" التركية، فإنه يستبعد التأثير التركي المباشر على هذه الصورة الأموية، نظراً للبعد الجغرافي والزمني بين هذه وتلك، ويرى أن الصورة الأموية متأثرة بصورة من الفرسكو ترجع إلى القرن الثاني الميلادي عثر عليها في مدينة دورا أوروبوس "Dura Europos"^(٥٨٠)، التي كانت تقع على شاطئ الفرات الغربي، حيث إن موضوعها يماثل إلى حد كبير الصورة الأموية، كما تحاكيها في عناصرها الشكلية وفي خصائص التشريح وفي أسلوبها الفني^(٥٨١). وفي تفسير منه لكيفية التصاق الصفات التركية بالصورة الأموية، يرى أن مدينة دورا أوروبوس كانت من مدن القوافل التي تنقل تجارة الشرق إلى الغرب وبالعكس، وأن سكانها كانوا خليطاً من الناس بينهم العديد من الأتراك الذين كانوا ينقلون هذه التجارة عبر بلادهم، ومن هنا ظهرت التأثيرات التركية في الصورة الأموية^(٥٨٢).

وعلى أية حال فإذا كان الرأي الذي ذكره الباحث من أن التأثير التركي في صورة قصر الحير الغربي السابق ذكرها، قد جاءت عن طريق غير مباشر عبر دورا أوروبوس الواقعة على شاطئ الفرات الغربي، يُعد أمراً قائماً، فإن التأثير التركي المباشر هو أمر وارد أيضاً. نظراً للصلات المتشعبة بين الأمويين ومنطقة أواسط آسيا التي نجح الأمويون في الاستيلاء عليها، وأدخلوها في حظيرة الدولة الإسلامية. ومن ناحية أخرى فقد ظهرت في زخارف بعض العماثر الأموية الأخرى تأثيرات من بلاد التركستان الصينية، ولم يرد - على حد علمي - ما يفيد وصولها إلى بلاد الشام عن طريق غير مباشر. فقد ظهرت في زخارف واجهة قصر المشتى، بعض الظواهر الفنية التي من المعتقد أنها منقولة عن بعض العماثر في بلاد التركستان على الحدود الصينية. فنجد أن زخارف هذه الواجهة تنقسم إلى منطقة عريضة بين منطقتين ضيقتين، والمنطقة الوسطى العريضة تنقسم إلى مثلثات قائمة على قاعدتها وأخرى قائمة على إحدى زواياها، وذلك بواسطة شريط منكسر قوام زخرفته ورق الأكانتس^(٥٨٣). ومثل هذا الشريط الزخرفي قد استعمل في أبنية المعابد في بلاد التركستان. ونجد كذلك في تلك البلاد مثل الوريدات الكبيرة المحصورة داخل المثلثات بنفس واجهة قصر المشتى^(٥٨٤).

ولم تقتصر التأثيرات الفنية الوافدة على الفن الأعوي فيما سبق ذكره لحسب. إذ يعتقد ظهور ثمة تأثيرات فنية عربية، كما هو في صور قصير عمرة، التي يتضح فيها استمرار شخصية الفنان العربي. وهي تتجلى في عملية التحوير والتبسيط خاصة في رسم الهيئات البشرية، وهوما ينسجم مع مفهوم الفن العربي الذي استمر ملامحه واضحة في الفن التدمري^(٥٨٥)، ويؤكد أحد العلماء على عروبة هوية الفنان الذي رسم هذه الصور، وأنه إما كان عربي آرامي أو عربي مسلم من سكان الشام، وأنه اتبع في صوره التقاليد التي كانت

سائدة، ومما يؤيد هذا الرأي ما ذكره أيتنجهاوزن، أنه تبين عند التدقيق في رسوم قصير عمرة الجدارية أن الكتابة الإغريقية بها كانت معرضة للخطأ والحذف، وهذا ما لم نجده عندما نقش الرسام الكتابة العربية، وأن بعضها لم يزل متعلقاً بالحروف الآرامية، "مما يدل على أن السكان العرب الأصليين - وليس ضرورياً أن نسأل ما إذا أصبحوا مسلمين - قد قاموا فعلاً بنقش هذه الرسوم، وهو أمر بديهي، ولكن هذه الواقعة تزيد وضوحاً"^(٥٨٦). ومن ناحية أخرى فإن الصورة العارية بقصير عمرة تبدو نموذجاً واضحاً على مفهوم الجمال الذي كان سائداً عند العرب، وتعتبر من المشاهد الغرامية المستحبة في الشعر العربي^(٥٨٧).

وتبدو التأثيرات العربية أيضاً في الرسوم والتماثيل الأموية، حيث جاء من بين تصفيات الشعر بها، جعل الرأس في لفائف متجاوزة، وهي تصفية تذكرنا بالتصفيات التي كانت مستعملة في مدينة الحضر العربية^(٥٨٨) قبل الإسلام^(٥٨٩).

كما يُعتقد أن القصور الأموية التي شيدت في صحراء الشام مثل "المشتى" والحيير الغربي" و"الطوبة" وغيرها، قد شيدت على نمط الحصون العربية التي انتشرت في الجزيرة العربية قبل الإسلام^(٥٩٠).

ويتضح مما سبق أن الفن الإسلامي في هذه المرحلة المبكرة، قد تفاعل مع فنون وحضارات شتى. ونظراً لكون الفن الأموي "طرازاً امبراطورياً" شمل ديار الإسلام كلها^(٥٩١). فليس من المستبعد أن تصل بعض تلك التأثيرات التي تخللت فنونه في مقر الخلافة بالشام، إلى بعض الأقاليم التابعة للخلافة، وإذا صح هذا الافتراض فمن الطبيعي أن يكون لمصر نصيباً وافراً من تلك التأثيرات، نظراً لما تمتعت به مصر من أهمية بالنسبة للدولة الأموية، ولخصوصية العلاقة بين مصر والشام، وربما قام الفنانون الأقباط الذين ساهموا في بعض المنشآت الأموية في بلاد الشام، بدور في نقل بعض المظاهر الفنية التي كانت سائدة في بلاد الشام إلى مصر.

ولم يقتصر تبادل الخبرات الفنية بين مصر والشام على تلك الفترة المبكرة من التاريخ الإسلامي، فإن كان قد سبق الإشارة إلى تواجد أعداد كبيرة من فناني الشام في مصر في العصر الفاطمي، فقد تواجد أيضاً في هذا العصر ببلاد الشام، بعض الفنانين المصريين الذين كانت ترسلهم الدولة الفاطمية للمشاركة في تجميل بعض المساجد والجوامع ببلاد الشام، وخاصة تلك التي لها مكانة خاصة كقبة الصخرة بالقدس^(٥٩٢). التي تم ترميمها وتجديد فسيفسائها على يد أحد الفنانين المصريين وهو عبد الله بن الحسن، حيث كان مدوناً في الكتابة التذكارية بها "أمر بعمل هذه القبة وإذهابها سيدنا الوزير الأجل صفى أمير المؤمنين وخالسته أبو القاسم علي بن أحمد أيداه الله ونصره، فأكمل جميع ذلك في سلخ ذي القعدة سنة ٤٢٦ هـ صنعة عبد الله بن الحسن المصري المزوق"^(٥٩٣).

كما ساهمت بلاد الشام أثناء خضوعها لحكم الأتراك السلاجقة، في حدوث ثمة اتصالات حضارية بين الفاطميين والسلاجقة، من جراء الصراعات السياسية والعسكرية الذي دار بين الجانبين في بلاد الشام^(٥٩٤).

المبحث الثالث

دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

تمتد حدود العراق شمالاً إلى هضاب أرمينيا، وجنوباً حتى مياه الخليج العربي. وتمتد شرقاً إلى التلال التي كونت حداً طبيعياً بينها وبين إيران، وغرباً إلى بادية شمال الجزيرة العربية^(٥٩٥) (شكل ١٥).

وتُعد الحضارتان المصرية والعراقية القديمتان هما الحضارتان الأصليتان في العالم^(٥٩٦)، وقد كانت لهما علاقات سياسية واجتماعية وثقافية سحيقة في القدم، واستمرت تلك العلاقات في مسيرة القطرين التاريخية تؤثر فيها العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية فتزيدهما جذباً وطرداً من حيث شدة فعل تلك العوامل وضعفها^(٥٩٧).

وعلى الرغم من أن الفن العراقي القديم استمد من غيره في بعض الأحيان، إلا أنه كان فناً يعطى أكثر مما يأخذ ويؤثر أكثر مما يتأثر، فإلى جانب التأثيرات المتبادلة بينه وبين الفن المصري القديم، فيمكن اعتبار كثيراً من مناطق الشرق الأدنى والأوسط - كآسيا الصغرى في عصر الحثيين، والشام في فن كار شمش وفن الفينيقيين ثم إيران وريثة الفن العراقي - هي مناطق نفوذ فني للعراق القديم^(٥٩٨).

وإذا ما اكتفينا بإلقاء الضوء على بعض جوانب التأثير والتأثر بين الفن المصري والفن العراقي في العصور القديمة، فإننا نجد أن من بين ثمار الاتصال الحضاري بين القطرين ظهور تأثيرات فنية متبادلة بينهما، فقد ظهرت التأثيرات المصرية القديمة في الفن الآشوري^(٥٩٩)، كما هو واضح في بعض التحف العاجية التي عثر عليها في حصن شلمنصر الثالث، وهي تمثل صبي مجنح ومزخرفة بأغصان وأشجار وزهور اللوتس، ويلاحظ أنها منحوتة بدقة وبوحى مصرى خالص (شكل ١٦)، ومنها لوحة تصور أبا الهول (شكل ١٧)، ويظهر عليها أيضاً قوة التأثير المصري، وأخيراً قطعة تمثل أسد مجنح له رأس صقر شبيه برأس حورس يضع التاج المزدوج فوق رأسه^(٦٠٠) (شكل ١٨). أما بالنسبة للتأثيرات العراقية على الفن المصري القديم، فتتضح في الأختام الاسطوانية التي عثر عليها في مقابر ما قبل الأسرات وبعض مقابر الأسرة المصرية الأولى، وكانت هذه الأختام الاسطوانية معروفة في العراق في العصر الذي اصطلح على تسميته بـ "عصر قبل اختراع الكتابة" فيما بين سنتي (٣٧٥٠-٣١٠٠ قبل الميلاد)^(٦٠١).

وتظهر التأثيرات العراقية في العصر السومري على الفن المصري في لوح الملك عينا مؤسس الأسرة الأولى عام ٣٢٠٠ ق.م، حيث تظهر فيه الأعناق الطويلة التي تتقاطع مع بعضها، وهي من السمات الفنية السومرية المعروفة^(٦٠٢). ومنها كذلك نحت بارز على مقبض سكين من العاج يرجع إلى عام ٣٢٠٠ ق.م، حيث نجد في قمة المقبض رجل بين أسدين. وهو ما يذكرنا بصورة "جلجامش" في الفن السومري^(٦٠٣)، كما أن منظر الرجال العراة على المقبض له ما يضاهيه على الأثر السومري المعروف بالإناء النذرى من الوركاء^(٦٠٤).

ولم تقتصر التأثيرات العراقية في الفن المصري القديم على الآثار الصغيرة التي يسئل حملها كاحدى سلع التجارة، بل وتظهر أيضاً في أشياء أخرى أعمق أثراً، مثل بعض مظاهر

العمارة بالطوب، كبناء الجدران ذات الفجوات الرأسية، ورسم السفن العراقية التي يرتفع كل من مقدمتها ومؤخرتها ارتفاعاً عمودياً، وكذلك رسم الحيوانات المجنحة^(١٠٥).

وقد حملت كثرة التأثيرات العراقية في الفن المصري القديم المبكر، أن ذهب بعض علماء الآثار إلى احتمال وجود هجرة كبيرة من بلاد الرافدين إلى وادي النيل، بل ذهب بعضهم إلى القول باحتمال حدوث غزو من هناك على مصر أو أن الملك "ميناء" كان من بلاد سومر، وهي فروض تفتقر إلى الأساس العلمي السليم، ويمكن تفسير تلك التأثيرات السومرية بأنها وفدت إلى مصر عن طريق الصلات التجارية^(١٠٦).

وقد استمرت الصلات الحضارية فيما بعد بين مصر وبلاد الرافدين، وهو أمر تؤكد الألواح الطينية البابلية التي عثر عليها على الساحل الشرقي لنهر النيل في تل العمارنة، وهي عبارة عن قائمة بأسماء دبلوماسية، كانت تتناقل ما بين ملوك مصر وحكام فلسطين وسورية وآسيا الصغرى وبابل وأشور وغيرها، وترجع هذه المستندات بُعيد عام ١٥٠٠ ق.م^(١٠٧).

وكانت الصلات الفنية متواجدة بين بلاد الرافدين ومصر فيما قبل العصر الإسلامي، ومن مظاهرها استعارة الفن القبطي من فنون ما بين النهرين الخطوط المجدولة^(١٠٨). كما يرجح أن طريقة التابستري في المنسوجات التي كانت معروفة في مصر الفرعونية ثم عند الأقباط وعندهم انتقلت إلى البلاد المجاورة، أن يكون العراقيون قد تعلموها عنهم أيضاً^(١٠٩).

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الإسلامي، فمن الطبيعي أن تزداد العلاقات بين القطرين توطيداً ورسوخاً نظراً لكونهما قد خضعا لحكم واحد، وإن كانت تلك العلاقات تباينت من حيث القوة والضعف حسب الأحداث المشتركة بين القطرين. ولدينا ثمة إشارات تفيد تواجد صلات بين القطرين في أوائل العصر الأموي، منها ما قام به والي العراق زياد بن أبيه من نفى قوم من الأزد المتواجدين بالبصرة إلى مصر، بعدما اتهمهم بممالة عدوه، فنزلوا الفسطاط بموقع يقال له الظاهر^(١١٠)، وكان عددهم نحو مائة وثلاثين فقبل لموضع نزولهم من خطة الظاهر سويقة العراقيين^(١١١). ومن هذه العلاقات أيضاً ما قام به والي العراق الحاج بن يوسف الثقفي، عندما كتب مصاحف بالعراق وأرسل بها إلى الأمصار فوجه بمصحف منها إلى مصر - وكان وإليها حينذاك عبد العزيز بن مروان من قبل أخيه عبد الملك - وقد أثار تصرف الحاج هذا حفيظة عبد العزيز بن مروان فأمر بكتابة مصحف بمصر أيضاً^(١١٢).

ومنذ أن تمكن صالح بن علي قائد الجيوش العباسية من القضاء على آخر خلفاء بني أمية مروان ابن محمد وقتله في قرية بوصير الملق بمصر في شهر ذي الحجة عام ١٣٢ هـ/ ٧٥٠ م، وأصبح صالح بن علي أول والٍ على مصر من قبل الخلافة العباسية^(١١٣)، ودخلت العلاقات بين مصر والعراق في أطوار حضارية بالغة الأهمية، إذ أصبحت مصر إحدى ولايات الخلافة العباسية.

وأول مظاهر العلاقات الحضارية بين مصر والعراق في العصر العباسي، عندما شرع الخليفة أبو جعفر المنصور (١٣٦-١٥٨ هـ/ ٧٥٤-٧٧٥ م) في إنشاء مدينة بغداد^(١١٤)، حيث

اتبع نفس نظام "الليتورجيا" الذي كان معمولاً به في الدولة الأموية^(١١٥). فكتب إلى البلدان المختلفة لترسل له حُداق الفنانين، فوصله منها مائة ألف من أصحاب المين والصناعات^(١١٦). وكانت أعداد كبيرة منهم من فناني عصر^(١١٧). ولاشك أنه أتيح لهم بتلك المشاركة في إنشاء مدينة بغداد اكتساب خبرات فنية عديدة من جراء احتكاكهم بطوائف الفنانين الذين وفدوا من سائر البقاع للمساهمة في هذا العمل، ومن الطبيعي أن تنعكس تلك الخبرات التي اكتسبوها في بغداد على منتجاتهم الفنية بمصر إثر عودة من عاد عنهم إلى موطنه الأصلي.

كما شهدت مصر في العصر العباسي أيضاً وفود أعداد من مسيحي العراق، الذين وفدوا إليها من منطقة تكريت^(١١٨)، عاصمة السريان، وكونوا بها مقاطعة مهمة وناجحة بين عامي (٢١٥-٢٤٦هـ/ ٨٣٠-٨٦٠م)، وأعطوا اسمهم إلى كنيسة بالفسطاط وامتلكوا بوادي النطرون ديراً قبطياً قاموا بإصلاحه وأطلق عليه دير السريان^(١١٩).

ومنذ ظهور أحمد بن طولون^(١٢٠)، على مسرح الأحداث السياسية في مصر نحت الصلات الحضارية بين مصر والعراق منحى لم تشهد العلاقات بين الجانبين من قبل، سواء أكانت على المستوى السياسي أم الاجتماعي أم الفني أو غيرها.

وإذا ما نحينا الأحداث السياسية الجسام التي دارت ما بين الدولة الطولونية^(١٢١) في مصر والخلافة العباسية في العراق^(١٢٢)، وقصدنا ما كان له تأثير مباشر على الحياة الفنية في مصر في هذا العصر، فإن أول ما يلفت نظرنا في هذا الصدد أنه تبع قدوم أحمد بن طولون من سامراء إلى مصر، وفود أعداد غفيرة من العراقيين إليها، قدّرتهم بعض الدراسات بأنهم كانوا آلاف^(١٢٣). وأنه حدثت تطورات جدت على المجتمع المصري في هذا العصر بظهور طبقة اجتماعية جديدة وفدت على البلاد من رجال بنى طولون والمحيطين بهم، وقد ساهموا في المشروعات الضخمة التي أجريت في البلاد^(١٢٤).

وكان من الطبيعي أن يصحب أحمد بن طولون معه من سامراء عدداً من المعماريين والحرفيين والفنانين العراقيين الذين شاركوا في إنشاء عمارته^(١٢٥)، وساهموا في النهضة الفنية التي شهدتها مصر في هذا العصر. كما ساهمت بعض الأحداث السياسية التي مرت بها العراق في هجرة بعض فنانها إلى مصر وكان من ضمنهم خرافون، ومن ذلك ما حدث إثر ثورة الزنج في جنوب العراق بين عامي ٢٥٦-٢٧٠هـ/ ٨٦٩-٨٨٣م، حيث أدت الاضطرابات هناك إلى خراب مدينة البصرة^(١٢٦)، وفرار حرفيوها إلى الخارج فوجدوا ليم ملجأ ومأمن في مدينة سوسة المجاورة جنوبى إيران والأكثر حظاً منهم لجأ إلى مصر^(١٢٧).

وعلى أية حال فقد صحب قدوم أحمد بن طولون - من سامراء إلى مصر - ومن صحبه أو تبعه من فناني العراق إلى ظهور اتجاهات جديدة في العمارة والفنون الإسلامية في مصر كانت صدى للفنون العراقية بمدينة سامراء التي نشأ بها ابن طولون^(١٢٨). وقد أدت هذه الاتجاهات الجديدة إلى ظهور طراز فني جديد في مصر الطولونية، وهو طراز يخرج عن الأساليب المحلية الموروثة ومشتق من فنون سامراء^(١٢٩).

وعلى الرغم من صعوبة التشكيك في إصطباغ الفن بمصر في العصر الطولوني بالأساليب الفنية التي كانت سائدة وقتذاك في سامراء - وهو أمر سوف تؤكد الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر في هذا العصر - فإن هناك اتجاهًا لدى بعض الباحثين نحو التقليل من أهمية دور فنون سامراء في بلورة طراز فني جديد في مصر خلال العصر الطولوني، والميل إلى إعطاء هذا الدور إلى الفن القبطي^(٣٢٠). ومن الطبيعي أن ينسحب رأيهم هذا أيضاً على الفن في مصر الإسلامية قبل العصر الطولوني، بل وذهب البعض إلى إعطاء الفن القبطي دور الصدارة في تكوين الطراز الفاطمي في مصر. كما ذهب البعض الآخر إلى أن الأساليب القبطية نفذت إلى بعض الفنون بمصر في العصرين الأيوبي والمملوكي^(٣٢١).

ومن تلك الآراء ما ذكره بعض الباحثين بأن قدوم أحمد بن طولون ومن معه من الصناع والفنانين العراقيين لم يقلل من أهمية الأقباط، وأن أثر الفنانين العراقيين لم يظهر جلياً إلا في نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المباني^(٣٢٢). فهل بالفعل أن أثر الفنانين العراقيين في الفن الطولوني لم يظهر جلياً إلا في نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المباني؟ ونرجح الإجابة على هذا التساؤل لحين دراسة التأثيرات الفنية على سائر أنواع الفنون الطولونية. أما فيما يتعلق بالفترة الزمنية التي أعطى أصحاب هذا الاتجاه فيها إبراز لدور الفن القبطي على حساب فنون أخرى كان لها مساهمة فعالة في الفن الإسلامي بمصر، أو على حساب فن إسلامي صرف له خصائصه ومميزاته، فقد اختلفت آراء الباحثين في تحديد تلك الفترة الزمنية. فبينما يرى البعض أن تلك الفترة كانت خلال القرنين التاليين للفتح العربي لمصر - الأول والثاني الهجريين ٧-٨م، وهي التي أطلق عليها اسم "الفترة القبطية العربية". وإن كانت العادات المحلية قد استمرت فيما بعد^(٣٢٣). ويشير البعض إلى أن الفن المصري الإسلامي في المرحلة الأولى - من الفتح العربي إلى العصر الطولوني ٢٠-٢٥٤هـ/٦٤١-٨٦٨م - لم يكن إلا مرحلة من مراحل تطور الفن المصري من الفن القبطي إلى الفن الإسلامي، ويطلق عليها مرحلة الانتقال^(٣٢٤). ويرجح بعض العلماء أن تكون الأيدي التي مارست الفنون في مصر حتى منتصف القرن الثالث الهجري ٩م إنما هي أيدي مصرية بحته، بقيت تعمل بتقاليدها الفنية الموروثة، وليس هناك صعوبة في رد أصول منتجات هذه الفترة إلى أصول سابقة على العصر الإسلامي، وأن ذلك واضحاً في ميدان النسيج والخشب والزجاج، وزخرفة شواهد القبور، والصناعات المعدنية من صياغة وصناعة المباخر وقواعد القناديل والمسارج النحاسية^(٣٢٥). كما يرى البعض الآخر أن العرب في مصر لم يستطيعوا الاستغناء عن معاونة الأقباط إلا في حوالى القرن الرابع الهجري / ١٠م حين عم الإسلام مصر، وبعد أن تتلمذ العرب مدة طويلة في مدرسة الصناع الوطنيين، تلقوا فيها أسرار الصناعة، وأصول المهنة^(٣٢٦). وعلى الرغم من أن بعض العلماء يقرون بأن الفن في مصر في العصرين الطولوني والإخشيدي لم يكن يمت إلى الأصول المصرية القديمة في شيء وأنه كان يعتمد أكثر ما يعتمد على التراث القديم في العراق الذي تبلور هناك على أيدي المسلمين، ثم وفد إلى مصر مع أحمد بن طولون الذي زرعه فيها، إلا أن ثماره لم تتضح إلا

فى فترة محدودة لم تتجاوز مائة عام أو تزيد قليلاً وبعدها عاد الفنانون المسلمون يستلهمون تراث مصر القديم، ويهذبون فيه وينمقون، حتى ولدت على أيديهم الفنون الزخرفية المصرية الإسلامية فى عصر الفاطميين^(١٣٧). وهو العصر الذى اعتبره البعض عصرًا لإحياء الفنون القبطية فى مصر وخاصة فى صناعة التحف الخشبية والخزف والنسيج^(١٣٨). وأن الفنانين فى هذا العصر كان أغلبهم لم يزل من الأقباط، ومن ثم تركوا بصماتهم على المنتجات الفنية فيه^(١٣٩). وهنا يمكننا أن نطرح تساؤل آخر هل بالفعل كان العصر الفاطمى عصرًا لإحياء الفن القبطى؟ علينا أن نرجىء الإجابة على هذا التساؤل ونتركه فيصل البت فيه إلى الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على الفن الفاطمى. فمن خلالها يمكن تحديد مدى مساهمة الفن القبطى فى الفنون الفاطمية إذ يصعب البت فى هذا الأمر إلا بعد دراسة شمولية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر فى هذا العصر.

وقبل أن نهى الحديث عن هذه الجزئية نود الإشارة إلى نقطتين تتعلقان بنشأ الموضوع إحداهما اجتماعية والأخرى فنية. فبالنسبة للنقطة الأولى فقد لوحظ أنه حسب ظهور أحمد بن طولون فى مصر (٢٥٤-٢٧٠هـ) تطورات اجتماعية بعيدة المدى فى تاريخ الشعب المصرى، حيث أصبح العرب فى عهده هم غالبية السكان، كما اصطبغ هذا الشعب بالصبغة الدينية وأصبحت اللغة العربية هى لغة الحديث والعلم، ومن ناحية أخرى فقد أخذت الأقلية المسيحية تنسى لغتها الأصلية بالتدريج وتقبل على استعمال اللغة العربية، ومن ثم اكتملت مظاهر تعريب الشعب المصرى^(١٤٠). وفى هذا العصر أيضاً تباينت موجات الداخلين فى الإسلام، حتى أصبح المسلمون غالبية السكان، وأخذت الصبغة الإسلامية تشكل المجتمع المصرى وتطبعه بطابعها فى العادات والتقاليد والحياة الاجتماعية، وعمما يؤكد تزايد أعداد الداخلين فى الإسلام فى هذا العصر هو تساؤل حصيله الجزية التى لم تُعد باباً رئيسياً فى ميزانية الدولة^(١٤١). وفى العصر الفاطمى استمر تناقص المسيحيين وذلك بتحول معظمهم إلى الإسلام، حتى أن الضريبة التى كانت تفرض على أهل الدمة لم تكن ذات أهمية فى هذا العصر، وسميت بالجوالى بدلاً من اسمها القرأنى الجزية^(١٤٢). وما يمكن أن نستخلصه من المعالجة الموجزة السابقة أن المجتمع المصرى فى هذه الفترة كان مجتمعاً عربياً إسلامياً دماً ولحماً.

وفىما يتعلق بالنقطة الثانية وهى المتصلة بالناحية الفنية، فعلى الرغم من أننا نرجىء الحديث عن الجوانب الفنية إلى حينه، فليس هناك غضاضة من الإشارة إلى ما ذكره أحد العلماء من "أن الممغن بالنظر للطرز الفنية التى قامت فى مصر: الطراز الطولونى والفاطمى والمملوكى فلن يرى فيها كبير صلة بالعصر الفرعونى أو العصر الإغريقى الرومانى. أو العصر القبطى، من عصور التاريخ المصرى"^(١٤٣). وهنا يبرز تساؤل آخر إذا لم يكن للطرازين الطولونى والفاطمى كبير صلة بالفنون السابقة فى مصر، فإلام ينتمى هذان الطرازان الفنيان؟ وما هى العوامل التى ساهمت فى تكوينيهما؟ تلك قضية محورية هامة وهى من الأمور التى سوف تهتم الدراسة بمعالجتها.

وإذا عرجنا إلى استكمال دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فتبرز لنا في هذا الصدد أهمية مدينة سامراء تلك المدينة التي أنشأها الخليفة المعتصم (٢١٨-٢٢٧هـ/٨٣٣-٨٤٢م) في سنة (٢٢١هـ/٨٣٦م)، حيث استعمل المعتصم نظام "الليتورجيا" الذي استعمله من قبل أبو جعفر المنصور حين شيد مدينة بغداد. إذ أمر المعتصم باحضار الفعلة والصناع وأهل المهن من سائر الأقطار^(٦٤٤) للمساهمة في تشييد هذه المدينة. فحمل إليه من مصر من يعمل القراطيس، ومن البصرة من يصنع الزجاج والخزف والحصير، ومن الكوفة من يعمل الخزف^(٦٤٥). وتؤكد الشواهد الأثرية التي عثر عليها في هذه المدينة تعدد جنسيات الصناع الذين شاركوا في تشييدها، إذ عثر على توقيعات لهم باللغات العربية والآرامية (السورية) والإغريقية^(٦٤٦). كما يظهر بأحد دعائم جامع سامراء^(٦٤٧)، ما يشير إلى أسلوب معماري يوناني، وهو ما يؤكد صحة الروايات التي تفيد بأن البنائين ومواد بناء هذه الدعائم قد استقدموا من أنطاكية واللاذقية^(٦٤٨).

أما بالنسبة لمشاركة مصر وفنانيها في إنشاء مدينة سامراء، فإن الأدلة الأثرية بهذه المدينة تؤكد على التواجد المصري بها، إذ عثر بها على جزء مرمري عليه زخارف قبطية، استدل منه أن هذا الجزء "قبطياً أو مستورداً"^(٦٤٩)، كما عثر بزخارف محراب جامع سامراء على زخارف نباتية "هو أصلاً زخرف قبطي" وهو ما يشير إلى وجود علاقة بين زخارف سامراء والزخرفة القبطية في مصر^(٦٥٠). وقد كشفت حفائر سامراء عن كميات كبيرة من زجاج الألف زهرة "Mllifiori"^(٦٥١)، وهو مشابه لما كان يصنع من هذا النوع في الإسكندرية في العصر الروماني واستمرت صناعته بعد الإسلام في نفس المدينة، ومن المرجح أن ما عثر عليه من هذا الزجاج في سامراء كان من صناعة فنانيين مصريين رحلوا إلى العراق واستخدموا هذا الأسلوب بها^(٦٥٢). ونشروا تلك الصناعة التي أقبل عليها أهل العراق واستمرت رائجة عندهم، وربما نقل عن طريق صناع من العراق وفدوا إلى الإسكندرية فتعلموا بها تلك الصناعة ونقلوها إلى العراق^(٦٥٣).

وإذا كانت تلك الصلات بين العراق ومصر قد أسهمت في وجود تأثيرات فنية مصرية في سامراء، فمن الطبيعي أيضاً أن يكون لها صداها على الفنون المصرية، وربما لم يقف تأثيرها عند حد نقل تأثيرات فنية من العراق فحسب، بل من الجائز أن تقوم سامراء بدور غير مباشر في نقل بعض ما وصلها من تأثيرات فنية إلى مصر، وذلك عن طريق الصناع المصريين الذين أسهموا بأعمالهم في هذه المدينة، فأتيح لهم هناك اكتساب خبرات فنية جديدة باحتكاكهم بالصناع والفنانين الذين جلبهم المعتصم من أقطار مختلفة للمساهمة في تشييد مدينته، أو عن طريق وسائل الاتصالات الحضارية الأخرى.

ومما يؤكد أهمية مدينة سامراء بالنسبة لمصر والعالم الإسلامي أجمع، أنه كَوْنُ بهد المدينة طرازاً فنياً جديداً، شكّل وحدة فنية انتشرت في كل بلاد العالم الإسلامي، ودمج الفن الإسلامي في كل البلاد الإسلامية بطابع فني جديد نشأ فيها وتطور بها وذاع منها، ومعه تخلص الفن الإسلامي من المقومات الفنية القديمة ذات التأثيرات الهلنستية

والساسانية. وأصبح الفن الإسلامي منذ تأسيس هذه المدينة فناً إسلامياً دولياً له شخصيته المميزة في مجال الفنون الزخرفية^(٦٥٤).

ومن الصلات التي ساهمت في توطيد أواصر العلاقات بين العراق ومصر في العصر الطولوني مشروع زواج الخليفة العباسي المعتضد أبو أحمد بن الموفق (٢٧٩-٢٨٩هـ/٨٩٢-٩٠٣م) من قطر الندى بنت خمارويه بن أحمد بن طولون (٢٢٠-٢٨٢هـ/٨٨٤-٨٩٦م). فعلى إثر عقد خطبة الخليفة على قطر الندى سنة ٢٨٠هـ أرسل الخليفة المعتضد إلى خمارويه بمرسوم ولايته على مصر هو وولده ثلاثون سنة من الفرات إلى برقة. ثم قدم رسول المعتضد إلى خمارويه حاملاً خلعاً تتمثل في اثنتي عشرة خلعة وسيف ووشاح وتاج^(٦٥٥).

أما مهر قطر الندى فكان مائة ألف دينار. ومائة ألف شقة حرير ملون^(٦٥٦)، وغير ذلك من المتاع والطيب ولطائف الصين والهند والعراق، وكان مما خص به الخليفة لخمارويه وحباه به بدرة من الجواهر المثلثة فيها در وياقوت وأنواع من الجواهر ووشاح وتاج وإكليل، وقيل: قلنسوة وكرز^(٦٥٧).

وفي المقابل فقد كان جهاز قطر الندى الذي حملته إلى بغداد من الفخامة التي تليق بابنه سليل البيت الطولوني وزوجة خليفة المسلمين^(٦٥٨)، فحملت معها مالم ير مثله ولا سمع به من التحف الذهبية والجواهر^(٦٥٩)، وأفخر ما أنتجته يد النسيج المصري من الثياب الموشاة ومن حرير دمياط وديق وتنيس^(٦٦٠).

وإثر سقوط الدولة الطولونية على يد القائد العباسي محمد بن سليمان الكاتب سنة ٢٩٢هـ/٩٠٥م، عادت مصر ولاية تابعة للخلافة العباسية ودُعي على المنابر للخليفة المكتفي (٢٨٩-٢٩٥هـ/٩٠٢-٩٠٨م)^(٦٦١).

ورغم عدم قصر المدة - نسبياً - التي عادت فيها مصر إلى الخلافة العباسية منذ دخول محمد بن سليمان الكاتب إليها سنة ٢٩٢هـ/٩٠٥م حتى قيام الدولة الإخشيدية في سنة ٣٢٣هـ/٩٣٥م^(٦٦٢)، فإن ما توافر بين أيدينا من معلومات عن هذه الفترة لا نستخلص منه شيئاً ذا قيمة يمكن أن يعين على تبين دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

أما بالنسبة لعلاقة الدولة الإخشيدية (٣٢٣-٣٥٨هـ/٩٣٥-٩٦٩م) بالخلافة العباسية، فقد سادت روح الوفاق بين محمد بن طفج الإخشيد (٣٢٣-٣٣٤هـ/٩٣٥-٩٤٦م) والخلافة، ومن مظاهرها إرسال الخليفة الراضي (٣٢٢-٣٢٩هـ/٩٣٤-٩٤٠م) إلى الإخشيد بكسوة الشرف وخلعة الولاية، فأقيمت الاحتفالات العظيمة بمصر احتفالاً بهذه المناسبة^(٦٦٣). وقد استمرت تلك العلاقة الحسنة بين الجانبين حتى سنة ٣٢٨هـ، حين تبدلت هذه الصلة بمير محمد بن رائق الخزري^(٦٦٤) إلى الشام يريد مصر بتقليد من الخليفة، مما حدا بالإخشيد إلى إلغاء الخطبة للخليفة العباسي. وذكر اسم الخليفة الفاطمي القائم (٣٢٢-٣٣٤هـ/٩٣٤-٩٤٦م) محل اسمه في الخطبة، أو على الأقل وقف الدعوة للخليفة العباسي فترة من

الزمن^(٦٦٥). وانتهى أمر النزاع بين الإخشيد وابن رائق بأن عقد الطرفان صلحاً كان من مظاهره أن تصاهر الجانبان فزوج الإخشيد ابنته فاطمة من مزاحم بن محمد بن رائق^(٦٦٦). وعلى الرغم من أن التجارة تُعد من أهم عوامل الاتصال الحضاري بين الشعوب فإن الدراسات التي اعتمد عليها الباحث تقف عاجزة أمام تزويدنا بمعلومات ذات شأن تفيد بتنامي العلاقات التجارية بين العراق ومصر في العصرين الطولوني والإخشيدى^(٦٦٧). وهو أمر مستبعد لعدة اعتبارات أهمها أن العلاقات التجارية بين مصر والعراق كانت مزدهرة على مر العصور، وغير مقبول أن تشهد تدهوراً في العصرين الطولوني والإخشيدى وهما عصران لهما مالهما من خصوصية في العلاقات مع العراق. وثاني هذه الاعتبارات تميز نشاط التجارة الخارجية للعراق من جهة^(٦٦٨) ولمصر في العصرين الطولوني والإخشيدى من جهة أخرى^(٦٦٩)، وليس معقولاً أن يكون للقطرين علاقات تجارية نشطة شرقاً وغرباً وألا يكون بينهما علاقات تجارية متبادلة على مستوى يوازي أهمية القطرين في التجارة العالمية.

وشهدت العراق ومصر في العصرين الطولوني والإخشيدى انتقال طوائف مختلفة ما بين القطرين، فقدم من بغداد إلى مصر على سبيل المثال أحمد بن عبد الله بن مسلم بن قتيبة أبو جعفر الدينوي الذي ولي القضاء بها ومات فيها سنة (٣٢٣هـ/٩٣٤م)، وابن أيوب أبو الحسن التاجر (ت ٣٢٤هـ/٩٣٥م) الذي أقام بمصر ووقف بها أوقافاً على أهل الحديث وعلى سلالة العشرة، وحمد بن أحمد بن القاسم أبو علي الروزبادي (ت ٣٢٦هـ/٩٣٧م) وأصله من بغداد، وعلي بن محمد بن أحمد بن الحسن الواعظ البغدادي (ت ٣٣٨هـ/٩٤٩م) الذي أقام بمصر حتى عُرف بالمصري، وأحمد بن عبد العزيز أبو الفتح البغدادي نزيل مصر (ت ٣٥٩هـ/٩٦٩م)، ومنصور بن إسماعيل أبو عمر أبو الحسن قدم إلى مصر ومات بها سنة (٣٢٧هـ/٩٣٨م)، ومحمد بن إبراهيم بن الحسين بن عبد الخلاق أبو الفرج البغدادي المعروف بابن يسكرة، الذي وفد إلى مصر وسكن وحديث وتوفي سنة (٣٤٢هـ/٩٥٣م)، وغيرهم^(٦٧٠). ومن العلماء الذين رحلوا من مصر إلى العراق العالم اللغوي محمد التميمي النحوي المعروف بولاد، الذي نشأ في مصر ورحل إلى العراق ثم عاد إلى مصر ووضع كتابه "المنطق في النحو" وتوفي في سنة (٢٩٨هـ/٩١٠م)^(٦٧١) ومنهم أيضاً أبو بكر بن الحداد الكنانى المصرى (ت ٣٤٤هـ/٩٥٥م)، وأبو جعفر محمد إسماعيل المرادى المصرى النحوى المعروف بالنحاس (ت ٣٣٨هـ/٩٤٩م أو ٣٣٧هـ/٩٤٨م)^(٦٧٢).

وقدم من بغداد إلى مصر بعض الرحالة منهم المسعودى (أبو الحسين على بن الحسن المسعودى)، الذى ولد ونشأ وترعرع في بغداد، ثم اخترق الآفاق فجاب فلسطين وبلاد فارس وطوف في أرجاء أرمينية والهند والصين ومدغشقر وزنجبار وعمان، وصرف سنواته العشر الأخيرة بين سوريا ومصر ومات في القسطنطينية سنة ٣٤٥هـ/٩٥٦م^(٦٧٣).

وشغل بعض أهل العراق مناصب كبرى في مصر، نذكر منهم جعفر بن الفضل بن جعفر بن محمد بن الفرات، المعروف بابن حنزابه (ت ٣٩١هـ)، وكان والده قد وُزر في العراق للخليفة العباسي المقتدر (٢٩٥-٣٢٠هـ/٩٠٨-٩٣٢م) سنة خلعه، ثم سافر هو إلى مصر، وتقلد الوزارة لكافور الإخشيدى، وسمع الحديث بمصر ورواه، ومات بها^(٦٧٤).

وإذا ما انتقلنا إلى الصلات الحضارية بين الفاطميين في مصر (٣٥٨-٥٦٧هـ/ ٩٦٩-١١٧١م) والعباسيين في العراق، فعلى الرغم من الاختلاف المذهبي بين الفريقين^(٦٧٥)، فإن الأدلة التاريخية والمادية تؤكد على التفاعل الحضاري بين الجانبين.

وتعود صلات الفاطميين بالعراق منذ تواجدهم ببلاد المغرب. حيث كانوا يتطلعون إلى اليوم الذي تسقط فيه الخلافة العباسية في بغداد. ومن ثم فقد عمدوا منذ إقامة خلافتهم ببلاد المغرب سنة ٢٩٧هـ/ ٩٠٩م على بث دعائهم في العراق، وقد أصاب هؤلاء الدعاة نجاحاً ملموساً في هذا الصدد^(٦٧٦)، وليس أدل على ذلك من استجابة بعض كبار رجال الدولة العباسية إلى الدعوة الفاطمية واعتوائهم بإمامة الخليفة الفاطمي بالمغرب عبيد الله المهدي (٢٩٧-٣٢٢هـ/ ٩٠٩-٩٣٤م)^(٦٧٧).

واستمر تطلع الفاطميين للاستيلاء على العراق بعد دخولهم إلى مصر، ويفهم ذلك من الحديث الذي أجراه الخليفة المعز لدين الله قبيل وفاته سنة ٣٦٥هـ/ ٩٧٥م مع رسول الامبراطور البيزنطي حيث قال له: "أتذكر إذ أتيتني رسولاً وأنا بالمهدية، فقلت لتدخلن عليّ وأنا بمصر ملكاً لها. قال: نعم، وأنا أقول لك لتدخلن عليّ ببغداد وأنا خليفة"^(٦٧٨).

على أن قصر المدة التي قضها الخليفة المعز لدين الله منذ دخوله مصر سنة ٣٦٢هـ وحتى وفاته سنة ٣٦٥هـ، وأنشغاله في هذه الفترة في تثبيت دعائم أركان دولته في مصر وبلاد الشام والمغرب^(٦٧٩)، حالت دون العمل على تحقيق أطماعه أو جزء منها في العراق، ولم تتوطد أواصر الصلات الحضارية بين مصر والعراق في هذه الفترة، وإن كانت قد وصلتنا ثمة إشارات يسيرة، قد تكون قرينة على وجود بعض المظاهر الحضارية المتبادلة، ومنها أنه أشتريت للمعز لدين الله جارية من بغداد رائعة الحسن تجيد الغناء، كانت تغني له ولجلسائه، حتى أفرط في الطرب، وقال لها تمنني ما شئت، فتمنت أن تغني ما غنت في بغداد، فلم يجد الخليفة بداً من الوفاء لها فأرسلها إلى بغداد^(٦٨٠). وما أشار إليه المقرئ في أحداث سنة ٣٦٣هـ أن أبا جعفر مسلم حمل إلى المعز المصحف الكبير الذي كان يُذكر أنه يخص يحيى ابن خالد بن برمك^(٦٨١)، وكان أبو جعفر قد اشتراه بأربعمائة دينار^(٦٨٢).

ومن ناحية أخرى فقد وصلتنا قطعة من نسيج الكتان^(٦٨٣)، ورد عليها نص كتب بخط كوفي في سطرين متعاكسين، يفيد بأن القطعة قد عملت للخليفة العباسي المطيع (٣٣٤-٣٦٣هـ/ ٩٤٦-٩٧٤م) في طراز الخاصة بشط^(٦٨٤) في سنة تسع وخمسين وثمانمائة^(٦٨٥)، وعما يلاحظ أن مصر في هذا التاريخ ٣٥٩هـ كانت تابعة للخلافة الفاطمية، وعليه فمن المرجح أن هذه القطعة صنعت ولم تزل أمور الدولة الفاطمية غير مستقرة بعد، وخاصة أن المناطق التي كانت تقع إلى الشرق من فرع دمياط - الواقعة شطاً بينها - كانت من المناطق التي تمتعت إلى حد كبير بنوع من الحكم الذاتي شبه المستقل عن أي خلافة سواء في مصر أو خارجها^(٦٨٦). وعلى أية حال فهي إحدى القرائن المتوافرة لدينا التي تشير إلى وجود صلات بين العراق ومصر في أوائل العصر الفاطمي. وإن كان من المستبعد أن يكون لها صفة رسمية.

وفى عهد الخليفة الفاطمي العزيز (٣٦٥-٣٨٦هـ / ٩٧٥-٩٩٦م)، تطورت العلاقات بين مصر والعراق وذلك بتطور الأحداث السياسية التي مرت بها العراق في ذلك الوقت حيث سيطر عليها البويهيون^(٦٨٧) شيعي المذهب^(٦٨٨)، فنشأ بينهم وبين الفاطميين تفاهم وطيد يقوم على أساس اتحادهم في المذهب^(٦٨٩). إذ كان البويهيون رغم حرصهم على بسط نفوذهم السياسي بالعراق فقد كانوا يؤثرون الفاطميين على العباسيين من الناحية المذهبية، فاعترف السلطان البويهي عضد الدولة بن ركن الدولة (٣٦٧-٣٧٢هـ) بإمامة الخليفة الفاطمي العزيز^(٦٩٠). ومن مظاهر الصلات بين الطرفين تبادل السفراء والرسائل الودية، ومنها تلك السفارة التي أرسلها الخليفة العزيز من مصر في سنة ٣٦٩هـ، فوصل رسوله إلى عضد الدولة ببغداد في العاشر من شعبان وسلمه رسالة العزيز^(٦٩١)، كما رد عضد الدولة على رسالة العزيز برسالة حملها رسول له من بغداد^(٦٩٢) فأكرم العزيز رسول عضد الدولة بمصر كما أكرم رسوله في بغداد^(٦٩٣).

وقد أتيح لسفير الخليفة العزيز الموفد إلى السلطان عضد الدولة ببغداد أن يطالع علي بعض مظاهر الحضارة في مقر الخلافة العباسية، فحين وصل ذلك الرسول أستقبل استقبالاً حافلاً، فاصطف الجند على جانبي الطريق، وأخذ القواد وكبار رجال الدولة أماكنهم كل حسب مكانته، على حين جلس الخليفة الطائع (٣٦٣-٣٨١هـ / ٩٧٤-٩٩١م) وراء الستر. وعندما رفع هذا الستر رأى الحاضرون الخليفة جالساً على عرش مرتفع ويحيط به منات الحراس مستلين سيوفهم ومرتدين أبيه حللهم، وكان أمام الخليفة مصحف عثمان، وعلى كتفيه بردة الرسول، وييده قضيب الملك، وتقدم منه عضد الدولة البويهي وقبل الأرض. فأثار ذلك دهشة رسول الخليفة الفاطمي، وسأل من هذا الذي يسجد له وتقبل الأرض بين يديه؟ أهو الإله الأعظم، فأجابه عضد الدولة: إنه خليفة الله وظله على الأرض^(٦٩٤).

على أن العلاقات الودية التي جمعت ما بين العزيز وعضد الدولة، ما لبثت أن تبدلت في أواخر عهد عضد الدولة الذي جهز قواته لغزو مصر واستردادها من الفاطميين، بعدما اتضح له خطر الفاطميين على سلطان بني بويه، أو ما قيل من شكه في نسب الفاطميين، وتأهب عضد الدولة بالفعل لغزو مصر وانتزاعها من أيدي الفاطميين، وكتب على أعلامه "بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين وصلى الله على محمد خاتم النبيين، الطائع لله أمير المؤمنين، أدخلوا مصر إن شاء الله آمين...." على أن هذه المحاولة لم تتم بسبب وفاة عضد الدولة^(٦٩٥).

وكان من جراء الخلاف الذي دب بين العزيز وعضد الدولة أن أرسل العزيز سنة ٣٧١هـ إلى بغداد من سرق له تمثال السبع الفضى الذي على صدر زيزب^(٦٩٦) عضد الدولة. فحضر الرجل إلى بغداد وتمكن من سرقة السبع المشار إليه^(٦٩٧).

ويبدو أن النزاع بين الطرفين لم يقف حجر عثرة في طريق العلاقة بين الفاطميين وبني بويه في العراق. فقد ظل البويهيون طوال حكمهم يشجعون المذهب الشيعي، وعرفوا بتعصبهم لأتباعه، وليس أدل على ذلك مما قام به بهاء الدولة بن عضد الدولة (٣٧٩-٣٨٦هـ).

٤٠٣هـ) من تدعيمه للشيعة في بغداد حين وطدوا عزيمهم على مناصرة الخليفة الحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ/ ٩٩٦-١٠٢١م) الفاطمي في مصر سنة ٣٩٨هـ^(٦١٨).

وقد أدت العلاقات الطيبة بين الفاطميين وبنى بويه إلى ازدياد نشاط الدعوة الفاطمية (الإسماعيلية) في بلاد العراق، وخاصة زمن السلطان البويهى أبو كاليبجار^(٦١٩) (٤٣٥-٤٤٠هـ). وقد اطلع بمهمة نشر تلك الدعوة المؤيد فى الدين الشيرازى^(٦٢٠) الذى يبدو أنه نجح نجاحاً كبيراً فى هذا الصدد، إلى الحد الذى خشى فيه الخليفة العباسى القائم (٤٢٢-٤٦٧هـ/ ١٠٣١-١٠٧٥م) على الدولة العباسية من خطره، فأرسل إلى أبى كاليبجار يطلب منه ضرورة تسليم داعى الفاطميين، إلا أن أبى كاليبجار لم يعره أية اهتمام، واستمر المؤيد فى نشر دعوته، وقيل أن أبى كاليبجار كان يحضر بنفسه مجالس المؤيد^(٦٢١).

وكانت الموصل أقرب الولايات العراقية لأملالك الفاطميين بالشام، وقد كان حكامها من العقيليين لا يشبتون على ولائهم لأى من الخلافتين العباسية أو الفاطمية وكانوا إلى التمرّد أقرب، وانحاز العقيليون فى بعض الأحيان إلى جانب الفاطميين فى مصر، ومنها ما حدث فى المحرم سنة ٣٨٢هـ إذ خطب المقلد العقيلى صاحب الموصل وأعمالها للخليفة العزيز كما ضرب اسمه على السكة والبنود^(٦٢٢).

كما خطب للخليفة الحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ/ ٩٩٦-١٠٢١م) فى بعض الأحيان بمناطق عديدة بالعراق، ففى عام ٤١١هـ خطب له معتمد الدولة أبو المنيع قرواش بن مقلد بالمدائن التى تبعد حوالى نصف مرحلة عن بغداد، وخطب له أيضاً فى الأنبار والموصل والكوفة وذلك فى أيام الخليفة العباسى القادر (٣٨١-٤٢٢هـ/ ٩٩١-١٠٣١م)، إلا أنه أعاد الخطبة للخليفة العباسى بعد انقطاع دام لمدة شهر، بعد أن بلغه باختلال الحاكم بأمر الله وقتله لأرباب دولته^(٦٢٣)، أو لخوفه من السلطان البويهى بهاء الدولة بن عضد الدولة (ت ٤٠٣هـ) الذى أرسل إليه جيشاً لمحاربته، فبادر بالاعتذار وقطع الخطبة للعويين وأعادها للخليفة العباسى^(٦٢٤).

وتمت الدعوة للخليفة الحاكم فى عام ٤١١هـ أيضاً فى مدينة الجامعين وهى الحلة^(٦٢٥) وما جاورها، وذلك على يد الأمير على بن يزيد الأسدى^(٦٢٦).

وكان للخليفة الفاطمى الظاهر (٤١١-٤٢٧هـ/ ١٠٢١-١٠٣٦م) نصيب أيضاً من الدعوى فى العراق، فقد أشار المسبحى أنه وصل إلى مصر فى يوم الجمعة، الثامن عشر من ذى الحجة عام ٤١٥هـ الخبر بأن الدعوة أقيمت للخليفة الفاطمى بالبصرة والكوفة والموصل وأعمال الشرق، وذلك بعد تغلب الأتراك على الديالمة، وإخراج الديالمة من بغداد وإزالة اسم عضد الدولة من الدعوة، فخرج الديلم نحو البصرة والموصل ودعوا هناك إلى الخليفة الظاهر، ودعا الأتراك فى بغداد إلى الخليفة العباسى القادر^(٦٢٧). بل وورد ما يفيد أن الدعوة أقيمت للخليفة الظاهر فى بغداد نفسها وذلك فى عام ٤٢٥هـ. عندما حدثت فتن الأتراك بها، فكثر دعاة الخليفة الفاطمى بها واستجاب لهم أعداد كبيرة من أهل بغداد^(٦٢٨).

ويُعد الخليفة الفاطمي المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ / ١٠٣٦-١٠٩٤م) أكثر الخلفاء الفاطميين حظاً في الخطبة له ببغداد. وقد أفاده في ذلك الخلاف الذي دب بين أحد القواد الأتراك وهو البساسيري^(٧٠٩) وبين الخليفة العباسي القائم بأمر الله. وتمكن البساسيري من إلزام الخليفة العباسي بكتابة كتاب أشهد عليه العدول بأنه لاحق لبنى العباس في الخلافة مع وجود بنى فاطمة الزهراء، وأرسل بهذا الكتاب إلى الخليفة الفاطمي المستنصر بمصر. وتمكن البساسيري في عام ٤٥٠هـ من الاستيلاء على بغداد وإقامة الخطبة فيها للخليفة المستنصر، وأجبر الخليفة العباسي على الفرار من بغداد، وفي عام ٤٥١هـ أقيمت الدعوة أيضاً للمستنصر في البصرة وواسط وجميع تلك الأعمال^(٧١٠).

وليس أدل على ما أحرزه البساسيري من نصر للفاطميين في العراق، أنه إلى جانب نجاحه في إقامة الخطبة لهم في بغداد، فقد تمكن أيضاً من ضرب مسكوكات بها تحمل اسم الخليفة المستنصر وتاريخ سقوط بغداد في يديه. وقد وصلنا من هذه المسكوكات دينار في غاية الأهمية، نصه^(٧١١):

الوجه:	على	الظهر:	معد
	لا إله إلا الله		عبد الله ووليه
	وحده لا شريك له		الإمام أبو تميم
	محمد رسول الله		المستنصر بالله
	ولي الله		أمير المؤمنين
الهامش: محمد رسول الله أرسله		الهامش: بسم الله ضرب هذا الدينار بمدينة	
الخ.		السلام في شهر رمضان سنة خميد	
		(كذا) أربعمائه.	

وكان من جراء استيلاء البساسيري على بغداد أن سير الكثير من الأموال والتحف العباسية إلى الخليفة المستنصر، ومما أرسله عمارة الخليفة القائم وثيابه وشباكه الذي كان يستند إليه عند جلوسه^(٧١٢). على أن حركة البساسيري تم القضاء عليها على يد طغولبك^(٧١٣) (٤٢٩-٤٥٥هـ) السلجوقي الذي تمكن من إعادة الخطبة ببغداد للخليفة العباسي القائم بعد أن استمرت للمستنصر طيلة أربعين خطبة، كما تمكنت قواته في عام ٤٥١هـ من قتل البساسيري^(٧١٤).

وإن كانت الدعوة قد أقيمت في بغداد فترة من الزمن للخليفة المستنصر، فقد حدثت ثمة محاولات في مصر لإقامة الخطبة للخليفة العباسي القائم بأمر الله وذلك إثر الخلاف الذي دب بين المستنصر وناصر الدولة بن حمدان - زعيم الأتراك بمصر - الذي راسل السلطان السلجوقي ألب أرسلان (٤٥٥-٤٦٥هـ) ملك العراق في عام ٤٦٢هـ يطلب منه أن يسير جنوداً من قبله ليقوم الدعوة العباسية وتكون مصر له، وتمكن ألب أرسلان في عام ٤٦٣هـ من دخول حلب وانتزاعها من الخليفة المستنصر، وعزم على استكمال المسير إلى دمشق ومصر لاستردادهما للخليفة العباسي، ومنعه عن ذلك الأخبار التي وصلت به حلب

تفيد بأن ملك الروم يحاول الاستيلاء على خراسان. فعاد ألب أرسلان إلى بلاده^(٧١٥). وإن كانت عودته لم تمنع ابن حمدان بسبب سخطه الشديد على المستنصر من إقامة الخعنة للخليفة العباسي لفترة من الوقت عام ٤٦٤هـ في الإسكندرية ودمياط وجميع أنحاء الوجه البحري^(٧١٦). كما كاتب ابن حمدان الخليفة العباسي يلتبس منه إرسال الخلع إليه^(٧١٧).

ويبدو أن الخليفة الفاطمي الأمر (٤٩٥-٥٢٤هـ / ١١٠١-١١٣٠م) قد اتجه ببصره نحو العراق، ويفهم ذلك من محاولته خطب ود بعض أمرائها وأصحاب النفوذ بها، فقد أرسل في عام ٥٢٠هـ / ١١٢٦م برسول إلى الأمير آق سنقر البرسقي صاحب الموصل والمتصرف في شئون بغداد والعراق (ت ٥٢٠هـ) وحمله بخلع سنبة وتحف مصرية وثلاثين ألف دينار، إلا أن رسول الخليفة الأمر سمع وهو في الطريق بوفاة البرسقي، فعاد بما معه من الهدايا إلى الخليفة الأمر^(٧١٨).

وعلى الرغم من شدة الخلاف بين الفاطميين والعباسيين فقد تعددت سبل الاتصال الأخرى بين مصر والعراق، ويكفي أن نشير إلى أن عدداً من وزراء الدولة الفاطمية كانوا عراقيين، ومنهم أبو القاسم علي بن أحمد الجرجاني، فهو من جرجانيا^(٧١٩) إحدى قرى العراق، وصل مصر هو وأخوه عبدالله محمد فخدم بالريف والصعيد، وتولى بعض المناصب في خلافة الحاكم بأمر الله إلى أن استوزره الخليفة الظاهر (٤١١-٤٢٧هـ / ١٠٢١-١٠٣٦م)، ثم استمر في الوزارة في عهد الخليفة المستنصر حتى وفاته عام ٤٣٦هـ^(٧٢٠). ومنهم أيضاً الأجل المعظم فخر الملك أبو شجاع محمد بن الأشرف (ت ٤٦٦هـ) الذي تولى الوزارة فترة في خلافة المستنصر، وقد كان من رؤساء العراقيين^(٧٢١).

ولم تقف سوء العلاقات بين الفاطميين في مصر والعباسيين في العراق حجرة عثرة أمام الانتقال بين القطرين وخاصة أثناء الأزمات والاضطرابات، ومنها تلك الاضطرابات التي حدثت في العراق في أواخر القرن الرابع الهجري / ١٠م التي أدت إلى هجرة أعداد كبيرة من أهل بغداد والعراق إلى مصر^(٧٢٢). وفي المقابل فقد كانت العراق ملجأ لبعض المصريين عند حدوث الشدة المستنصرية، والتي من جرائها اضطرت بنات المستنصر وأمه إلى الفرار إلى بغداد في عام ٤٦٢هـ هرباً من الجوع. كما تفرق أهل مصر في البلاد^(٧٢٣) فوصلت منهم أعداد كبيرة إلى العراق^(٧٢٤).

وكان لمصر والعراق في هذا العصر علاقات تجارية نشطة، وربما ساهم على تواجدها في أوائل العصر الفاطمي تلك العلاقة الطيبة بين السلطان البويهى عضد الدولة والخليفة الفاطمي العزيز بالله^(٧٢٥). وليس أدل على قوة تلك العلاقات التجارية وكثرة التجار العراقيين بمصر، إنشاء المأمون البطائحي - وزير الخليفة الأمر بأحكام الله - في عام ٥١٦هـ / ١٢٢٢م "الوكالة الأمرية" والتي خصصت للتجار العراقيين والسوريين الوافدين إلى مصر بغرض التجارة^(٧٢٦). وقد أفاضت المصادر التاريخية في ذكر التجار العراقيين المتواجدين بمصر في العصر الفاطمي، أو الإشارة إلى السماسرة الذين كانوا يعملون فيما يرد من متاع بغداد^(٧٢٧). وتُعد المنسوجات من أهم أنواع السلع التي تبودلت بين مصر والعراق، وقد قُدر ما صدرته تيس من منسوجات إلى العراق حتى تولى أبو الفرج يعقوب بن كلس الوزارة

للخليفة العزيز بما تتراوح قيمته من عشرين ألف إلى ثلاثين ألف دينار سنوياً^(٧٣٨). وكان التجار العراقيون يقدون إلى مصر لشراء ما يلزمهم من المنسوجات الصوفية التي اشتهرت أسبوط بصناعتها، كما كانوا يقبلون على شحن سفنهم بكميات من الشروب المصنوعة في تيس ودمياط^(٧٣٩) أو يحملها التجار المصريون إلى هناك^(٧٣٠). أما بالنسبة للمنسوجات العراقية^(٧٣١) التي وجدت طريقها إلى مصر في العصر الفاطمي فكان من أهمها المنسوجات الحريرية المعروفة بالعتابية^(٧٣٢)، التي ظهرت في مصر في عهد الخليفة العزيز إثر العلاقة الطيبة بينه وبين عضد الدولة بن بويه^(٧٣٣).

وليس أدل على أهمية السلع والمنتجات العراقية في مصر أن الخلفاء الفاطميين كانوا يحتفظون في خزائنهم بثياب بعض الخلفاء العباسيين^(٧٣٤)، كما حوت خزائنهم أيضاً الكثير من أنواع المنسوجات التي كانت تصنع ببغداد وتصدر إلى مصر^(٧٣٥). ويستدل مما تركه الخلفاء الفاطميين أو ذريتهم أنهم كانوا شغوفين باقتناء التحف العباسية، فكان مما تركته السيدة راشدة بنت المعز لدين الله حين وفاتها في سنة ٤٤٢هـ، بيت الرشيد الخز الأسود الذي مات فيه بطوس^(٧٣٦). ومما أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية أكثر من مائة كأس من حجر البادزهر ونصب وأشبابها كتب على أكثرها اسم هارون الرشيد^(٧٣٧)، وعدة صناديق مملوءة أقلاماً مبرية من براية الوزير العباسي ابن مقلبة^(٧٣٨) وابن البواب^(٧٣٩) وغيرهما^(٧٤٠). ووجد في بعض الخزائن حصير ذهب وزنها ثمانية عشر رطلاً، قيل إنها الحصير التي جلبت عليها بوران بنت الحسن بن سهل عند زواجها بالخليفة العباسي المأمون في عام ٢٢٠هـ^(٧٤١)، ووجد أيضاً خزائن مملوءة من سائر أنواع الصواني المذهبة المدهونة ببغداد^(٧٤٢).

وتمثل ظاهرة انتقال الفنانين والصناع من العراق إلى مصر في العصر الفاطمي أحد أهم أسباب ظهور التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون الفاطمية. ويُعد الخزافون العراقيون من أكثر الطوائف التي اقبلت على مصر في هذا العصر، وخاصة بعد انهيار صناعة الخزف في العراق اعتباراً من القرن الرابع الهجري / ١٠م ومن المعتقد أن هؤلاء الخزافين أنشأوا مزيداً من مصانع الخزف في القاهرة^(٧٤٣)، ويؤكد بعض العلماء أن الخزافين العراقيين حضروا معهم إلى القاهرة أسرار صناعتهم وعندهم نقلها الخزافون المصريون وهو ما تؤكد الأدلة المادية^(٧٤٤).

ويبدو أن النساجين العراقيين قد تواجدوا في مصر أيضاً في العصر الفاطمي، فيرى بعض العلماء أن ظهور نسيج العتابية العراقي لأول مرة في مصر زمن الخليفة العزيز يرجع إلى وفود كثير من نساج بغداد إلى مصر إثر العلاقات الطيبة التي اكتنفت العلاقات بين العزيز وعضد الدولة البويهى، وأن هؤلاء الصناع أنشأوا في مصر مصانع لإنتاج هذا النوع وغيره من المنسوجات العراقية^(٧٤٥)، وأنه تم بدار الديباج في مصر تقليد لمنسوجات العتابية، بل وتفوقت مصر في صناعتها وأصبحت تصدرها إلى بغداد^(٧٤٦). كما أفادت وثائق الجنييزة بوصول صانع من بغداد إلى مصر في العصر الفاطمي^(٧٤٧).

ويبدو أن المصورين العراقيين قد وجدوا أرضاً خصبة لهم في مصر في هذا العصر. فوفد الكثير منهم إليها وساهموا في النهضة الفنية التي شهدتها العصر الفاطمي، وتفيدنا المصادر التاريخية أن جامع القرافة الذي شيده السيدة تغريد أم الخليفة العزيز بالله عام ٣٦٦هـ أنه قد ساهم في تزيينه وزخرفته فنانون من البصرة^(٣٤٩). وهذا ويُعد قدوم الفنان والمصور العراقي ابن عزيز إلى القاهرة من أهم الدلائل على مدى تفاعل الحركة الفنية ويسرها بين العراق ومصر. فبمجرد أن أبدى الوزير الفاطمي اليازوري تدمره من المصور المصري القصير بسبب اشتطاطه في أجره قام باستدعاء المصور ابن عزيز من العراق^(٣٥٠).

ولكن هل اقتصر دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق عند حد نقل التأثيرات الفنية من العراق إلى مصر فحسب؟ إن الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الواحدة على مصر سوف تكشف أن العراق كان لها دور غير مباشر في نقل بعض التأثيرات الفنية من مناطق أخرى إلى مصر وخاصة في الفترة التي خضعت مصر فيها للخلافة العباسية. وفي الحقيقة إن أهمية إلقاء الضوء على الصلات الفنية بين العراق وبعض المناطق كإيران وأواسط آسيا والصين والهند وشرق أوروبا، لها من الأهمية في الدراسة بمكان، بحيث يصعب غرض الطرف عنها، لإمكانية وفود تأثيرات فنية من هذه المناطق إلى مصر عبر العراق، إذ ارتبطت العراق بصلات حضارية عميقة مع هذه البلدان التي كان لها تأثيرات فنية قوية ومباشرة على الفن العراقي في العصر الإسلامي، وكان للعراق أيضاً صلات قوية ومتميزة ومتعددة في نفس الوقت مع مصر.

فالعراق منذ القدم يُعد من أكثر البلاد الذي تعاقبت عليه أمم مختلفة، ومدنيات متتابعة، وزادت تلك الميزة في العصر العباسي حين كان عاصمة للخلافة، فكان مقصداً للعنصر الأرستقراطي من الفرس، وكان محط الراحلين عن الهند والروم وغيرهم، وكان يجلب إليه الرقيق من كل جنس، فكانت كل أمة تعرض فيه ألواناً من فنونها وحضارتها، فأصبح أشبه بمعرض عام مستمد من حضارات مختلفة. وفي المقابل استفادت البلدان الأخرى من حضارته^(٣٥١).

وقد أتيح لموقع بغداد الجغرافي المتميز أن تدفق عليه من البادية سلع مصر والشام ومن البحر منتجات الصين وعن طريق نهر دجلة تصله واردات الموصل وبلاد الروم^(٣٥٢)، وغير ذلك من تجارات العالم. ومن ثم فقد تنوعت المنتجات التي وصلت العراق، فنجد من بينها الحرير والخزف والمسك ترد إليه من الصين وقد كان لها سوقاً خاصاً في بغداد. والبهارات والمعادن والأصباغ من الهند، والياقوت واللازورد والنسيج والرقيق من بلاد الروم وأواسط آسيا، والشمع والعسل والفراء والجواري والعبيد من روسيا، والعاج والذهب والعبيد السود من شرقي أفريقيا، وتأتيه المنسوجات من مصر. والزجاج والنحاس من سوريا. والقماش المقصب واللؤلؤ والأسلحة من الجزيرة العربية. والحرير والعطور من فارس^(٣٥٣).

ونستهل هذا المحور من الدراسة بإلقاء الضوء على الصلات الفنية بين العراق وإيران: والعلاقة بين القطرين سحيقة في القدم لا مجال للخوض فيها، ويكفي أن نشير إلى إدراك مؤرخي العصور الوسطى أن الحضارة الفارسية قامت على أكتاف الحضارة العراقية.

وفى ذلك يذكر المسعودى: "ذكر جماعة من أهل التبصرة والبحث، ومن ذى العناية بأخبار ملوك العالم أن ملوك بابل - وهم النبط وغيرهم المعروفين بالكلدانيين - هم أول ملوك العالم الذين مهدوا الأرض بالعمارة، وأن الفرس الأولى إنما أخذت من هؤلاء، كما أخذت الروم الملك من اليونانيين^(٧٥٣)".

وأثر الفنون والعمائر العراقية القديمة فى الفنون والعمائر الفارسية أمر ظاهر ولا جدال فيه^(٧٥٤). مما حدا ببعض العلماء القول بأنه: "لم يكن الفن الساسانى إلا تجديداً للفن الفارسى القديم وهو فن رافدى فى جذوره وملامحه"^(٧٥٥). ويكفى أن نشير فى هذا الصدد إلى بعض العناصر التى وصلت إلى الفن الإسلامى من خلال الفن الساسانى، رغم أنها ذات أصل عراقى ونذكر منها المرواح النخيلية^(٧٥٦)، وشجرة الحياة^(٧٥٧) (شكل ١٩)، والحيوانات المجنحة والشرافات التى تعلو الجدران، فجميعها كانت معروفة فى الفن الآشورى^(٧٥٨).

وكان من الطبيعى أن يثمر خضوع العراق لحكم ثلاث أسر إيرانية وهى الأخمينية^(٧٥٩) والفرتية^(٧٦٠) والساسانية^(٧٦١) عن تفاعل الحضارة العراقية مع الحضارة الإيرانية، وخاصة مع فنون الدولة الساسانية التى كانت بالعراق قبل الفتح الإسلامى، ويكفى أن نشير فى ذلك من آثار هذه الأسرة إلى إيوان كسرى^(٧٦٢)، وما له من أهمية بعد ذلك فى الفن الإسلامى، يمكن أن نذكرها على سبيل المثال مما ذكره بعض المؤرخين عن القصور الفاطمية فى مصر، حيث ذكر: "وقد عاينت فيها إيواناً يقولون أنه بنى على مقدار إيوان كسرى الذى بالمداين من أرض العراق، وكان يجلس فيه خلفاؤهم"^(٧٦٣).

ومن الجدير بالذكر أن نقوش إيوان كسرى، أو بعضها، كانت لم تزل شاخصة حتى العصر العباسى، وأتيح للشاعر البحترى (ت ٢٨٤هـ) أن يشير إليها فى قصيدته السينية المشهورة، والتى وصف فيها إيوان كسرى وزخارفه^(٧٦٤)، ومن ثم فإمكانية تأثيرها فى الفن الإسلامى أمر ليس ببعيد.

هذا وقد كان للفرس دور فى المنشآت العراقية منذ أوائل العصر الإسلامى، فمسجد الكوفة الذى بنى عام ١٢هـ، قد جدد على يد زياد بن أبيه عامل معاوية بن أبى سفيان وذلك فى عام ٥٠هـ بإشراف مهندسين من الفرس^(٧٦٥).

ونحت العلاقات بين العراق وإيران فى العصر العباسى منحى خطيراً، فقد كانت الثورة العباسية ثورة إيرانية خالصة بزغت من خراسان ووجدت صدى لها ومنطلقاً فى مدن إيران وريفها، وهو ما تؤكده أحداث الثورة العباسية منذ اندلاعها سنة ١٢٩هـ حتى تمت البيعة للخليفة العباسى الأول وقضى على الخلافة الأموية عام ١٣٢هـ^(٧٦٦).

وأدى قيام الدولة العباسية على أكتاف الفرس، إلى ازدياد نفوذهم السياسى والحضارى خاصة فى الشطر الأول من هذه الدولة. فظهر أثرهم جلياً فى المجتمع الإسلامى، وخاصة فيما يتعلق بمظاهر الترف، مثل بناء القصور، وتعدد الأزياء، وظهور ألوان فارسية من الأطعمة، فضلاً عن الاحتفالات ببعض الأعياد الفارسية كالنيروز والمهرجان، وغير ذلك^(٧٦٧).

كما سيطر العنصر الفارسي على الجهاز الإداري في حاضرة الخلافة والولايات التابعة لها^(٧٦٨)، وغلبوا على جميع دواوين الدولة، وكانت بأيديهم مقاليد السياسة العباسية^(٧٦٩). وكان من الطبيعي أن التقاليد الفارسية التي سيطرت على الحياة الاجتماعية في العراق في العصر العباسي الأول (١٣٢-٢٣٢هـ) أن يمتد تأثيرها إلى الولايات الخاضعة للخلافة، ونشير من ذلك إلى ما يتعلق منها بالأزياء. حيث أصبح اللباس الفارسي لباس البلاط الرسمي، إذ أمر الخليفة أبو جعفر المنصور (١٣٦-١٥٨هـ / ٧٥٤-٧٧٥م) في عام ١٥٣هـ بجعل أغلبية الرأس الفارسية الطويلة السوداء المخروطية لباساً رسمياً^(٧٧٠). كما انتشرت ضروب الأزياء الفارسية وتقاليدها، فاتخذ القضاة القلانس العظام، واتخذ الخلفاء العمانم على القلانس، وتفننوا في العمامة ونوعها تبعاً للطبقات كما كان يفعل الفرس. فللخلفاء عمة، وللفقهاء عمة، وللبغالين عمة، وللأعراب عمة. ولكل قوم زي، فللقضاء زي. وللشرطة زي، ولكل مرتبة زي. فمنهم من يلبس المبضنة، ومنهم من يلبس الدراعة. ومنهم من يلبس "البازكند"، وكان الشعراء يلبسون الوشي والمقطعات، والأردية السود^(٧٧١). وكانوا في البلاط يقلدون عادات ملوك آل ساسان فأدخلوا الثياب المزركشة بالنقوش المذهبة. وقد وصلتنا قطعة من المسكوكات من عهد الخليفة المتوكل (٢٣٢-٢٤٧هـ) عليها صورته ومرتبداً لباساً فارسياً خفيفاً^(٧٧٢)، وكان هذا الخليفة قد أمر جنوده أن يحملوا سيوفهم معلقة حول الوسط طبقاً للتقليد الفارسي، بينما كان العرب يحملون سيوفهم معلقة من الكتف^(٧٧٣). وليس أدل على ظهور تلك التقاليد الفارسية في مصر خلال العصر العباسي الأول ما أقدم عليه والي مصر يحيى بن داود من قبل الخليفة المهدي (١٦٢-١٦٤هـ) حيث أجبر الفقهاء والأشراف والأعيان على لبس القلانس والتشبه بتقاليد الفرس، كما هو سائد في عقر الخلافة العباسية^(٧٧٤).

كما لم يقتصر التأثير الفارسي في الخلافة العباسية على الرجال، بل تعدى ذلك إلى أزياء النساء، فأكثرن من استعمال الحلبي والمجوهرات والأحزمة وغيرها مما كان معروفاً لدى الفرس^(٧٧٥).

وقد أقبل خلفاء بني العباس على المنسوجات الإيرانية وقد ورد أن الخليفة المكتفي بالله (٢٨٩-٢٩٥هـ) ترك ٦٣,٠٠٠ من الأثواب الخراسانية المروية و ١٣,٠٠٠ من العمانم المروية و ١٨,٠٠٠ من البطائن التي تُحمل من كرمان^(٧٧٦). وقد وصلتنا بعض قطع النسيج التي صنعت لبعض الخلفاء العباسيين في طراز الخاصة بمرو^(٧٧٧) وطراز الخاصة بنيسابور^(٧٧٨) وغيرها.

كما استمرت شهرة البسط الفارسية المعروفة باسم "السوسنجر" في العصر العباسي كقراش لمجالس الخلافة، ووصلنا وصف بساط مجلس الخليفة المتوكل (٢٣٢-٢٤٧هـ) في قصر الخلافة بسامراء، بأنه كان يحتوي عدداً من الصور الآدمية المرسومة داخل دوائر حول البساط، وكانت تصاحب الصور بعض النقوش الكتابية باللغة الفارسية التي تدل على أصحابها، ومنها صورة "شبرويه" قاتل أباه^(٧٧٩).

وقد ورد في كتاب "الف ليلة وليلة" ما يفيد أن الخليفة هارون الرشيد (١٧٠-١٩٢ هـ) زخرف قاعة شيدوها في حديقة قصره ببغداد برسوم على نمط الرسوم الساسانية^(٧٨٠).

وكان الخلفاء العباسيون يستعينون بمهندسين وفنانين من بلاد فارس لتشييد عماراتهم في العراق، ومن ذلك ما أقدم عليه الخليفة المنصور عندما عزم على بناء بغداد، فقد استعان في تخطيطها وإقامة قصره فيها بمعمار فارسي هو أبو سهل النوبختي، ومما ورد من وصف لقصر المنصور يستدل على أنه كان نموذجاً لقصور ملوك الفرس^(٧٨١).

ويهمنا ونحن في هذا الصدد أن نشير إلى أن العديد من الأسر الفارسية الأصل قد استقرت في العراق في العصر العباسي، ويدون الدخول في تفاصيل يكفيها أن نشير إلى أسرتين منهم لما لهما من صلة بفارس والعراق من ناحية وبمصر من ناحية أخرى، أولهما الماذرائيون فهم أسرة فارسية الأصل ونسبوا إلى ماذرايا أو مادرايا وهي قرية من أعمال البصرة وقيل من أعمال واسط، وقد نزح بعض أفرادها إلى مصر منذ عهد أحمد بن طولون فوجدوا فيها الرخاء والنجاح فأقدموا على استدعاء بعض أفراد أسرتهم من العراق وتبعهم آخرون، وقد تمكن بعضهم من تولي وظائف هامة في مصر^(٧٨٢). أما ثاني هذه الأسر فهي عائلة التستري التي اشتهرت بنسج الثياب التسترية في أسواق الكرخ ببغداد^(٧٨٣)، وقدم بعض أفرادها إلى مصر وكان لهم أهميتهم بها في العصر الفاطمي^(٧٨٤).

كما نود التأكيد على هجرة تمت من بلاد فارس قام بها أتباع ماني^(٧٨٥) إلى العراق فقد وصلها الكثير منهم في القرن الثاني الهجري / ٨م، وقويت شوكتهم في عهد الخليفة المأمون (١٩٨-٢٠١ هـ)، ويبدو أنه كان لهم تواجد كبير فيما بعد، حيث ورد أنه في عام ٣١١ هـ أحرقت على باب العامة ببغداد صورة ماني وأربعة أعدال من كتب الزنادقة فسقط منها ذهب وفضة مما كان على هذه الكتب، وكان له قدر^(٧٨٦).

ولم يقتصر التأثير الفارسي في العراق على الفرس أنفسهم، فقد ساهم الأتراك في ذلك أيضاً، حيث كانوا يتوقفون بعض الوقت في أراضي إيران وهم في طريقهم من موطنهم بآسيا الوسطى إلى العراق، وهناك كانوا يتأثرون تأثراً كبيراً بتقاليد الفرس ثم ينقلونها إلى العراق^(٧٨٧).

وإذا كانت الدراسات التاريخية تؤكد على اصطباغ المجتمع العراقي في العصر العباسي الأول بالتقاليد الفارسية، فإن ما وصلنا من فنون هذا العصر يُعد خير دليل وبرهان على عمق التأثيرات الفنية الفارسية في الفنون العباسية. ولما كانت الفنون بمصر في العصر العباسي بل وبعد ذلك تتصل اتصالاً وثيقاً بالفنون العباسية في العراق والتي هي بدورها مشبعة بالتأثيرات الفارسية، فمن المفيد أن نلقي الضوء على جوانب من تأثير الفنون العباسية في العراق بالمظاهر الفنية الفارسية.

ف نجد على سبيل المثال في قصر الخليفة المعتصم بسامراء المعروف بالجوسق الخاقاني، إلى جانب تأثره من حيث التصميم بطراز القصور الساسانية^(٧٨٨)، فإن الرسوم الجدارية وما عثر عليه من لقى أثرية كانت مفعمة بالتأثيرات الساسانية. ففي رسم يمثل راقصتين (شكل ٢٠) يلاحظ أنهما مرسومتان في تراصف وتمائل تامين وهي إحدى

الخصائص التي كانت معروفة عن الفن الساساني^(٢٠١)، كما تبدو هذه التأثيرات أيضاً في أسلوب رسم خصلات الشعر والأقراط وأسلوب رسم الوجه^(٢٠٢). كما عثر في قصر الجوسق الخاقاني على سرداب صغير في مدخله قاعة مربعة يزين جدرانها إفريز من نقوش على الجص تمثل إبلا ذات سنمين تسير في همدوء واتزان، وأسلوب رسم الإبل ذات السنمين يذكرنا بمثيلاتها المرسومة بالحفر البارز على جانب السلم الكبير لقاعة الامبراطور اجزر كسيس في برسوليس بإيران^(٢٠٣).

وكشف أسفل إحدى قاعات العرش بالجوسق الخاقاني عن مجموعة من الاسطوانات الفخارية تحتوي على رسوم مختلفة يشتمل بعضها على تأثيرات ساسانية، ومن هذه الاسطوانات واحدة تمثل رجلاً أو امرأة تحمل فوق كتفها حيواناً (شكل ٢١)، وقد اختلفت آراء العلماء في تحديد مصدر هذا الرسم. فيعتقد أن الحيوان إذا كان يمثل عجلاً فيكون الرسم ممثلاً لقصة بهرام جور ومحظية فتنة أو أزدة التي عُرفت في الأدب الفارسي وكثر تمثيلها في الفن الإسلامي، أما وإن كان الحيوان يمثل خروفاً فهي تشير إلى قصة الراعي الصالح التي ورد ذكرها في الإنجيل وشاع تمثيلها في الفن المسيحي^(٢٠٤) (شكل ٢٢). كما يُعتقد أن الرسم يمثل أحد فتیان سامراء الأتراك- كما تشير ملاحظته- المملوكين لأحد الخلفاء العباسيين وأن هذا الفتى يحمل غزلاً هدية. على أن الرأي الأرجح أن ذلك الرسم يمثل قصة بهرام جور وأزدة الفارسية السابق الإشارة إليها، ويؤيد ذلك الرأي سيادة التأثيرات الساسانية في الرسوم الجدارية بقصر الجوسق الخاقاني، وكذلك انتشار هذه القصة الفارسية في تزيين المنتجات الفنية الإسلامية في إيران معتمدة على أصول ساسانية وبخاصة تلك التي ظهرت على التحف الفضية الساسانية^(٢٠٥).

ومن هذه الاسطوانات واحدة تمثل رسماً آدمياً في منطقة يحدها إطار من حبيبات اللؤلؤ، وفوق هذا الرسم كلمتا "مفلح" و "شمس" (شكل ٢٣) وقد تعددت آراء العلماء في تفسير هاتين الكلمتين، ومما ذكر، أن كلمة شمس تمثل إحدى درجات المانوية الخمس التي أشار إليها ابن النديم في الفهرست حين ذكر المراتب الخمس في هذا المذهب. ولما كانت هذه الكلمة "شمس" أضيفت إلى اسمين وردا بتلك الاسطوانات وهما "أحمد بن موسى" و "مفلح" السابق الإشارة إليهما، فربما تدل على أنهما في المرتبة الثانية من المانوية، وخاصة أن هؤلاء كانوا متواجدين بكثرة في العراق، وكانوا في أسمائهم ومظهرهم كالمسلمين تماماً، وإن صح هذا الاحتمال فتكون رسوم القسس الواردة على بعض هذه الاسطوانات^(٢٠٦) تمثل قسس المانوية، ومن ثم يمكن إدراك رسم الفنانين موضوعات زخرفية ساسانية وغير دينية^(٢٠٧).

أما بالنسبة لكسوة جدران قصور سامراء بالزخارف الجصية، فترجع هذه الفكرة إلى البارثيين والساسانيين الذين زخرفوا قصورهم بزخارف جصية بارزة^(٢٠٨).

وتعد الفنون التطبيقية- من خزف وخشب ونعّادن ونسيج ... الخ- العباسية في العراق من الميادين التي نهلت من القنون الساسانية فظهرت عليها التأثيرات الساسانية بصورة فعالة^(٢٠٩).

وعلى أية حال فإنه كانت قد ظهرت في فنون سامراء بعض التأثيرات الأخرى فإن السمة الغالبة على فنونه وبخاصة الرسوم الجدارية إنما هي التأثيرات المستمدة من التقاليد الفنية الساسانية^(٧٩٨).

ومن ثم فإن كان وكما سبقت الإشارة أن فن سامراء كان فناً امبراطورياً امتد أثره إلى سائر الولايات الإسلامية، فمن الطبيعي أن يخرج هذا الفن من تلك المدينة وهو مشبع بالتأثيرات الفنية الساسانية^(٧٩٩)، وقد ظهر ترديد صدى هذه التأثيرات في الفنون الإسلامية بمصر فظهرت فيه كثير من السمات الفنية العراقية والتي هي بدورها مستمدة على الأكثر من العناصر الفنية الساسانية^(٨٠٠).

أما بالنسبة لعلاقات الدولة العباسية بالأتراك في بلاد ما وراء النهر، فالصلة بينهم بعيدة ترجع إلى ما قبل قيام الخلافة العباسية، إذ شاركت أعداد كبيرة منهم في الجيش العباسي الذي تقدم من خراسان للقضاء على الدولة الأموية، وكان لهم تواجد في بغداد منذ تأسيسها واستوطن بها عدد منهم وأقطعوا فيها خططاً، كما كان لبعضهم مكانة في بلاط الخليفة المنصور^(٨٠١).

ثم استمر تقاطر أهل ما وراء النهر إلى العراق في العصر العباسي الأول، وكان كثير من الأتراك يأتون إلى بغداد عن طريق أسواق الرقيق وخاصة في سمرقند ومدن خراسان، وقد انجب بعض الخلفاء العباسيين من جواربهم التركيات أولاداً فكانت أم المعتصم بن هارون الرشيد أمة تركية^(٨٠٢)، واستقدم الخليفة المأمون عدداً من المحاربين الأتراك الذين جلبهم من بلاد ما وراء النهر وخاصة من فرغانة والصغد والأشروسنية وأهل الشاش^(٨٠٣).

ويُعد الخليفة المعتصم أكثر الخلفاء العباسيين جلباً للأتراك والإستعانة بهم، وكوّن منهم حرس الخلافة الخاص^(٨٠٤). وقد بلغ عددهم في عهده سبعين ألفاً، حرص على أن تبقى دمائهم متميزة، فجلب لهم نساءً من جنسهم زوجهن لهم ومنعهم أن يتزوجوا من غيرهن^(٨٠٥). وكان المعتصم يحرص على تمييز جنده من الأتراك عن سائر جنوده، وذلك بإلباسهم الدباج والمناطق المذهبة والحلية المذهبة^(٨٠٦).

وبسبب ازدياد أعداد هؤلاء الأتراك وإثارتهم الاضطرابات في بغداد وتدمير الأهالي من عنتهم وتعسفهم، قام المعتصم بإنشاء مدينة جديدة لهم، وشرع في بنائها عام ٢٢١هـ عند موضع كان قد شيد فيه قصراً لمولاه التركي أشناس^(٨٠٧).

ولما ولي الواثق بن المعتصم الخلافة (٢٢٧-٢٣٢هـ) سار على نهج أبيه في الإكثار من الأتراك، واعتمد عليهم حتى صارت في قبضة يدهم بعض المناصب العليا، فاستخلص أشناس التركي على السلطنة وألبسه تاجاً مرصعاً بالجواهر، كما أسند إليه أعمال الجزيرة، وبلاد الشام ومصر، إلا أنه لم يغادر سامراء مقر الخلافة، وأصاب على هذه الولايات ولاة من قبله، كما عهد الواثق إلى القائد التركي إيتاخ بولاية خراسان والسند وكور دجلة^(٨٠٨).

وبلغ تسلط الأتراك مداه بعد ذلك في سامراء منذ أن تولى الخلافة المتوكل (٢٣٢-٢٤٦هـ) حتى المعتمد (٢٥٦-٢٧٩هـ) الذي هجر سامراء^(٨٠٩) وعاد إلى بغداد سنة ٢٦٠هـ كمقر للخلافة مرة أخرى^(٨١٠).

ولكن هل كان لهؤلاء الأتراك نصيب من المساهمة في الحياة الاجتماعية والفنية في حقبة سامراء؟ يبدو أن الشق الأول من السؤال لا يحتاج إلى كبير عناء. فلكل مجتمع على وجه الأرض عاداته وتقاليده الخاصة، ومن الطبيعي أن يحمل هؤلاء الأتراك معهم إلى البلاط العباسي سمات من عاداتهم وتقاليدهم فيؤثرون في مجتمعه^(٨١١).

أما بالنسبة للشق الثاني من السؤال وهو المتعلق بتحديد قدر مساهمتهم في فنون سامراء، فهي من الأمور شديدة التعقيد التي اختلف عليها علماء الفنون والآثار^(٨١٢). فبينما يرى البعض "أننا لا نرى في تصاوير سامراء أى أثر يذكر لأساليب التصوير فى أواسط آسيا"^(٨١٣)، يرى البعض الآخر أن رسوم النساء فى قصر الجوسق الخاقاني بسامراء تظهر بوجوه مستديرة ممتلئة وبعيون لوزية ذات حدقات كبيرة، وأنف مستقيم، والفم على هيئة خط مستقيم من أعلى وخط منح من أسفل، أما شعرهن فأسود غزير ينسدل على الكتفين على هيئة ضفirtين (الشكلان ٢٤، ٢٥). ومن المرجح أن هذا الأسلوب من الرسم مشتق من أمثلة وجدت فى أواسط آسيا ونقلها الأتراك إلى العراق^(٨١٤). كما تظهر فى رسوم سامراء الجدارية أيضاً نفس أنواع الملابس التى عرفت عند الجنود الأتراك الأويفوريين، المتمثلة فى قفطان مضموم إلى الوسط بحزام تتدلى منه أربطة تتعلق بها أكياس وأشياء أخرى مما يلزم الجندي، وعلى ذراع القفطان شريط طراز^(٨١٥) (شكل ٢١).

أما بالنسبة لرخارف سامراء الحصية، فبينما يرى بعض العلماء وعلى رأسهم "Strzygowski" و "Kühnel" أن ظاهرة القطاع المائل أو المشطوف قد ظهرت فى سامراء بتأثير من الأتراك^(٨١٦). فقد تحفظ البعض الآخر على ذلك تحفظاً هو أقرب إلى الرفض، وأقر بأن دور الأتراك اقتصر على الحياة السياسية والإدارية، "أما الناحية الفنية فلم تكن لهم ولم يكونوا لها"^(٨١٧). وهو أمر لا يتفق مع الرواى القائل بظهور عناصر زخرفية فى سامراء وثيقة الصلة بالوحدات الفنية لأتراك آسيا الوسطى، وأن تفسير ظهور تلك العناصر يرجع إلى مساهمة بعض الفنانين والصناع الأتراك الذين جلبهم من بلاد ما وراء النهر القائد أشناس الذى عهد إليه الخليفة المعتصم بإنشاء هذه المدينة^(٨١٨).

وعلى أية حال فمن الطبيعي أن يكون ظهور العادات والتقاليد التركية فى البلاط العباسي بسامراء وكذلك وجود تأثيرهم الفني بها- وهو أمر يميل الباحث إلى الأخذ به- إبداعاً بظهور تأثيراتهم فى مصر وخاصة فى العصرين الطولوني والإخشيدي إذ أنهما دولتين تركيتين.

على أن تواجد العنصر التركي فى بغداد لم ينته بانتهاء عصر سامراء، إذ استمر تواجدهم بعد ذلك فى العراق، كما كان يصل بعضهم كهدايا للخلفاء العباسيين من قبل حكام بلاد ما وراء النهر، ومنهم هؤلاء الذين أرسلهم إسماعيل بن أحمد الساماني فى عام ٢٨٠هـ إلى الخليفة المعتضد (٢٧٩-٢٨٩م)^(٨١٩).

ومنذ أن دخل القائد السلجوقي طغرل بك إلى بغداد لنجدة الخليفة العباسي القائم بأمر الله من خطر البساسيري واستئثار بني بويه بالسلطة بدأت حقبة جديدة للنفوذ التركي فى العراق^(٨٢٠). بل ودخل العالم الإسلامي فى أحد أطواره المهمة، إذ نتج عن دخول

السلاجقة مسرح الأحداث في مقر الخلافة العباسية أن تغلغل العناصر التركية في العالم الإسلامي، فظهرت أنظمة جديدة تنظم أوجه نشاط الدولة وإدارتها^(٨٢١) وكان من الطبيعي أن يحمل السلاجقة معهم من أواسط آسيا إلى بلاد الخلافة كثير من عاداتهم وتقاليدهم الفنية^(٨٢٢).

وعلى الرغم من أن هناك ثمة علاقات بين مصر في العصر الفاطمي والأثرية السلاجقة^(٨٢٣)، فمن المنطقي أن تكون العراق أحد المعابر المهمة التي سلكتها التأثيرات السلجوقية التي وفدت على مصر في العصر الفاطمي والتي سوف تتضح في الدراسة. وفيما يتعلق بصلات العراق مع بلاد السند والهند؛ فهي ترجع بجذورها إلى العهود القديمة، وقيل إن السبب الرئيسي فيما بلغت العراق في العصر البابلي من رخاء وازدهار إنما يرجع إلى علاقاتها التجارية مع بلاد الهند^(٨٢٤).

وارتبطت الهند بالعراق منذ بداية العصر الإسلامي، فبعد تمصير البصرة (١٤هـ) والكوفة (١٧هـ) صارت العراق مركزاً حريياً وسياسياً وحكومياً لجميع بلاد الشرق ومن ضمنها الهند والسند، كما أضيفت بلاد الهند إلى سواد البصرة، وكان أمير البصرة يرسل أمراء وولاة، وجيوشاً وقواداً إلى الهند، كما كان مسئولاً عن جميع شئون هذه البلاد^(٨٢٥). واستمرت الهند تحت أيدي أمراء البصرة والعراق منذ أيام عمر بن الخطاب إلى عصر الخليفة العباسي المأمون، حتى ولي على السند بشر بن يزيد بن حاتم بن قبيصة بن المهلب في سنة ٢٠٥هـ على أن يحمل كل عام ألف ألف درهم من أموال السند فصارت منفصلة عن الخلافة ومجالاً للمغلبين^(٨٢٦).

وإذا كانت بلاد السند والهند قد شُرع في فتحها منذ عهد الخليفة عمر بن الخطاب، وأصاب الأمويون في ذلك نجاحاً كبيراً^(٨٢٧)، فقد لعب الخلفاء العباسيون دوراً مهماً في استكمال فتوح تلك البلاد، إذ ولي الخليفة أبو جعفر المنصور عليها هشام بن عمرو التغلبي في سنة ١٤٢هـ، فتوسع في فتوحها شمالاً، ففتح "كابل" و "كشمير"، وأصاب منها سبياً وريقاً كثيراً^(٨٢٨).

وأدى فتوح العباسيين في السند والهند إلى تدفق مغانمها على العراق، ومنها تلك التي أرسلها عمران بن موسى بن يحيى بن خالد بن برمك (ت ٢٢٧هـ) إلى الخليفة الواثق بالله (٢٢٧-٢٣٢هـ)، فقد أرسل إليه من سبي الهند نحو من ألفي رأس، والعديد من هدايا وأمتعة السند وطرفها والمسك والعنبر والعود وآنية الذهب والكراسي من العود الهندي، والتيجان المكللة بالجواهر والذهب، والفضة بما قيمته ألفي ألف وأكثر، إلى جانب الكثير من الحيوانات والطيور التي لا تتواجد إلا بها^(٨٢٩). وكذلك تلك التي أرسلها عمرو بن الليث إلى الخليفة المعتضد (٢٧٩-٢٨٩هـ)، وكان من بينها صنم من نحاس على هيئة امرأة لها أربع أيدي وعليها وشاحان من فضة مرصعان بالجواهر الأحمر والأبيض، وبين يدي هذا التمثال أصنام صغار لها أيدي ووجوه وعليها الحلى والجواهر، وكان هذا التمثال قد سبر إلى دار المعتضد ثم عرض في مجلس الشرطة على الناس لمدة ثلاثة أيام، ثم رد إلى دار

المعتضد مرة أخرى، وقد سمي هذا التمثال "شغلًا" لاشتغال الناس عن أعمالهم بالنظر إليه طيلة هذه الأيام^(٨٣٠).

ومن ناحية أخرى فقد كان هناك ثمة اتصالات بين بعض الخلفاء العباسيين وبعض ملوك الهند، وعن طريق هذه الصلات وصلت بعض التحف الهندية إلى العراق، فيذكر ابن الزبير أن بعض ملوك الهند أهدى إلى هارون الرشيد هدايا جليلة، ومن بينها قضيب زعرود أطول من الذراع، وعلى رأسه تمثال طائر من ياقوت أحمر، لا قدر له من النفاسة، فوهبه هارون إلى زوجته زبيدة، ثم انتقل إلى الأمين فالأمون حتى صار إلى الخليفة المعتصم^(٨٣١).

كما كان للخليفة الأمون اتصالات مع دهمي ملك الهند، فقد أرسل دهمي إلى الأمون برسالة استعرض فيها عظمة ملك الهند ووصف لقصره وفخامته^(٨٣٢)، وصحبها بهدية عبارة عن: صحن من ياقوت أحمر فتحته شبر في غلظ الأصبغ، مملوء دراً، وزن كل درة مثقال، وعدتهم مائة، وفراش من جلد حية، ومائة ألف عود هندي وجارية هندية^(٨٣٣)، وثلاث مصليات بوساندها من ريش طائر يقال له السمند، إذا طرحت في النار لا تحترق، وفراوزها در وياقوت، وغير ذلك من الهدايا^(٨٣٤). كما رد عليه الأمون برسالة أيضاً^(٨٣٥) وهدية قيمة كان من بينها ثمانية أصناف من قماش مصر، وخز السوس، ووشى اليمن، وملحم خراساني، والديباج الخراساني، وفرش قرمز ومائة طنفسة حرير بوساندها، وغير ذلك^(٨٣٦).

ولم تقتصر هدايا ملوك الهند على خلفاء الدولة العباسية فقد نالها بعض كبار رجال الدولة، فقد أهدى بعض ملوك الهند إلى الحسن بن سهل عند زفاف ابنته بوران على الخليفة الأمون في سنة ٢١٠ هـ، هدايا من جملة ما سقط فيه عود هندي لم ير مثله^(٨٣٧).

كما كان لبعض سفراء الدولة العباسية إلى ملوك الهند نصيب من تلك الهدايا، ومنهم سفير الخليفة المتوكل الذي أرسله إلى ملك الهند طالباً العود الهندي، حيث أمر ملك الهند لهذا الرسول بمئة ألف درهم وثياب وطيب وغير ذلك^(٨٣٨).

وقد كان للهنود تواجد في العراق في العصر العباسي وخاصة بالبصرة، التي اشتهر من بها من الهنود بحسن القيام على المال وتدبيره حتى "لا ترى بالبصرة صيرفياً إلا وصاحب كيسه هندي"^(٨٣٩)، وكانت الهندييات تجدن استحساناً كبيراً لدى أهل البصرة^(٨٤٠). وكانت بغداد قبله لكثير من علماء الهند فوفد إليها علماء في الرياضيات والطب^(٨٤١).

وكانت للعراق في العصر العباسي علاقات تجارية مع بلاد الهند، حيث كان التجار البغداديون يحصلون على تجارة الهند، ومن بغداد يتم توزيعها إلى أنحاء الولايات الإسلامية^(٨٤٢). ولعبت البصرة دوراً مهماً في تجارة العراق مع الهند، إذ كان لأهلها سغن خاصة بهم يبحرون بها إلى الهند^(٨٤٣). فيحصلون من هناك على ما اشتهرت به الهند من منتجات وخاصة خشب الساج والخيزران والنارجيل والعود واللبان والمخمل وغيرها^(٨٤٤).

ومن النماذج الفنية التي تدل على صلات العراق بالهند، قطعة من نسيج القطن من العراق^(٨٤٥)، عليها كتابة بالخط الكوفي منفذة بطريقة الطبوع^(٨٤٦) نصها: "تو) فيق لصاحبه بركة (وتوفيق)"، ومن المرجح أن الهند هي مصدر هذه القطع في القرن الرابع

الهجرى/ ١٠م. ومما يلاحظ أن الكتابات تنتهى بتعريض فى رؤوس حروفها (تفطيح). وهو ما يشبه أسلوب الكتابة على الخزف العباسى ذى الزخارف الزرقاء أو الخضراء أو البنى الداكن تحت الطلاء الشفاف على أرضية زبدية اللون التى ترجع إلى أوائل القرن الرابع الهجرى. ومن المرجح أن هذا النوع من الخزف قد وصل إلى بلاد الهند عن طريق العلاقات التجارية أو السياسية وتأثر به النساجون فى الهند وقلدوه^(٨٤٧).

أما بالنسبة لعلاقات العراق مع الصين فقد كانت متشعبة، ومنها تلك العلاقات السياسية والدبلوماسية. وقد حرص الخلفاء العباسيون على إيفاد العديد من السفارات إلى بلاد الصين، وكان من أهم تلك السفارات التى أرسلها الخلفاء أبو العباس السفاح (١٣٢-١٣٦هـ)، وأبو جعفر المنصور، وهارون الرشيد، وقد سجل تاريخ الصين خمس عشرة سفارة من العباسيين فى فترة نصف قرن (١٣٣-١٨٤هـ/ ٧٥٠-٨٠٠م)، إلا أنها لم تسجل تفصيل أغراض هذه السفارات فيما عدا أنها جاءت إلى الصين لزيارات ودية أو لتقديم الهدايا. وربما كانت معظم هذه السفارات بغرض تحسين العلاقات التجارية بين العباسيين والصين، إذ كانت السفارات الموفدة من قبل التجار أنفسهم أكثر من تلك التى جاءت من قبل الخلفاء^(٨٤٨).

وارتبطت بغداد بعلاقات تجارية نشطة مع الصين فكان تجارها يحصلون من هناك على المنتجات الصينية وخاصة الحرير، وقد وجدت هذه السلع طريقها من بغداد إلى سائر الولايات الإسلامية^(٨٤٩). وكان فى بغداد منذ نهاية القرن الثانى الهجرى ٨م سوقاً خاصاً ببيع التحف الصينية^(٨٥٠). كما كان للبصرة علاقات تجارية نشطة مع الصين، فكان لأهلها سفن خاصة بهم يتاجرون بها فى أعالي البحر ويصلون بها إلى الصين^(٨٥١)، وكانت الرحلة من هذه المدينة إلى ميناء كانتو بالصين تستغرق ستة أشهر تقريباً، تغدو محملة إلى الشرق الأقصى بالمنسوجات والأبسطة والمصنوعات المعدنية وخام الحديد وسبائك الذهب والفضة والعاج، ثم تعود محملة ببضائع الصين كالحرير والأوانى الخزفية، والدار صينية والمسك والعود^(٨٥٢).

ومما ورد فى المصادر التاريخية ويفيد بتواجد التحف الصينية فى العراق، ما ذكر أن "شجر" جارية الخليفة المتوكل أهدت إليه يوم المهرجان عدة هدايا، كان من بينها عشرون غزالاً مرباة، بعشرين سرجاً صينياً^(٨٥٣). كما أهدى إليه سلمة بن سعيد النصرانى، كاتب "شجاع"، أم المتوكل، طعاماً كان فى غضار صينى ملون^(٨٥٤). ولم تكن السلع والهدايا الصينية تغد مباشرة من الصين إلى العراق فحسب، بل كانت تصلها أحياناً عن طريق إيران^(٨٥٥). ويكفى أن نشير على سبيل المثال إلى تلك الهدية التى أرسلها على بن عيسى وإلى خراسان إلى الخليفة هارون الرشيد، إذ كانت تتضمن فيما تضمنت "مائتى قطعة من الصينى الفرפורى^(٨٥٦) من الصحن والكؤوس وغيرها مما لم يشاهد مثلها فى قصر أى ملك. وألف قطعة أخرى من الصينى من الأوانى الكبيرة والكاسات الواسعة، وزهريات صينية كبيرة وصغيرة^(٨٥٧)".

ونعطي مثلاً على الدور الذي لعبته إيران في نقل التأثيرات الصينية إلى العراق. قطعة من نسيج الكتان الأبيض - محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة- عليها شريط طراز يحمل اسم الخليفة المعتمد وولي عهد المعتضد الذي أمر بعملها في طراز الخاصة بمرور في بلاد فارس سنة ٢٧٨ هـ. ومما يشاهد في زخارف هذه القطعة نوع من الزخرف الصيني يعرف بالسحب الصينية أو بـ "التشي"^(٨٥٨).

كما ساهمت منطقة أواسط آسيا في نقل المنتجات والتحف الصينية إلى الخلافة العباسية في العراق، إذ حدث في سنة ١٣٤ هـ أن شزا القائد العباسي أبو داود خالد بن إبراهيم أهل كش^(٨٥٩) فقتل الأخير ملكها، واستولى عليهم على الأواني الصينية المنقوشة ذات القيمة العالية، ومن السروج الصينية ومتاع الصين المصنوع جميعه من الديباج شيئاً كثيراً، فحملة إلى أبي مسلم الخراساني وهو بسمرقند^(٨٦٠). ومثل هذه الغنائم كانت تصل إلى الخلافة العباسية في العراق. ومن ثم تسرب علم صناعة الأواني الخزفية وغيرها من الصناعات الصينية الدقيقة إلى مقر الخلافة العباسية وغيرها من المدن فعملوا على محاكاتها^(٨٦١).

وحدث في بعض الأحيان أن خاض العباسيون والصينيون معارك فوق أراضي أواسط آسيا (ماوراء النهر)، ومنها موقعة تلاس قرب سمرقند عام ١٣٤ هـ/ ٧٥١ م، وفي هذه المعركة أسر العباسيون حوالي ٢٠ ألفاً من الصينيين، كان من بينهم عدد كبير من الصناع والفنانين الذين سيكون لهم دور مهم في الناحية الفنية في العالم الإسلامي^(٨٦٢)، وقد ورد في كتاب صيني ألف في القرن الثاني الهجري ٨ م يسمى "رحلات توهان" ما يؤكد تعلم أهل العراق بعض الصناعات من هؤلاء الأسرى، و"توهان" "Tou Houna" مؤلف الكتاب، هو أحد العلماء الذين رافقوا الجيوش الصينية ووقع أسيراً في هذه المعركة، ثم أخذوه إلى العراق وابقوه هناك حوالي أحد عشر عاماً ثم أطلق صراحه، فعاد إلى الصين وكتب رحلته المشهورة وذكر مآزاه في أواسط آسيا وفي مدن العراق من الحاصلات والصناعات، وفي أثناء حديثه عن أحوال الكوفة ذكر أن بها أربعة من الصناع الصينيين هم: قانصو، وليوجي. من أهل "سي آن" -عاصمة الصين آنذاك-، ولوهان. وليولي، من أهل "ها-تائغ" وكانوا يعلمون أهل الكوفة صناعة الأقمشة الخيرية والصباغة والتصوير، وهو دليل على أن كثيراً من هؤلاء الأسرى كانوا صناعات وفنانين، وعندهم انتقل أثر الصين في الفنون الإسلامية منذ أوائل العصر العباسي^(٨٦٣).

وعلى الرغم من أن "توهان" لم يشر صراحة إلى تعليم الأسرى الصينيين لأهل العراق صناعة الخزف، إلا أنه ذكر أنهم علموهم أيضاً "صناعات عديدة أخرى" ومن المرجح أنه كان ضمن هذه الصناعات الأخرى صناعة الخزف^(٨٦٤)، وربما يدعم هذا الرأي شدة تأثير الخزف العباسي في العراق بالمؤثرات الفنية الصينية، كما سيورد لاحقاً.

ومن المعتقد أن الخليفة المعتصم عندما أسس مدينة سامراء، وجمع لها مهرة الصناع والفنانين من كل حذب وصوب كان من بينهم فنانون صينيون كما أشار بعض المؤرخين العرب^(٨٦٥)، وربما في هذا تفسير لما ظهر في هذه المدينة ويعتقد أنه ذو أصول صينية^(٨٦٦).

ومنها هيئة الشرافات المسننة المائلة القائمة على إفريز من الدوائر المزدوجة التي تحتوى فيما بينها أزواجاً من زهرة اللوتس المتضادة، وقد جاءت بنفس الأسلوب المعروف في تورفان "Turfan" بالتركستان الشرقية، أو من عهد أسرة منج وى "Ming Oi" الصينية. وإن كان ظهورها صاحب انتقال أتراك أواسط آسيا إلى سامراء^(٨٦٧). ولم تقتصر التأثيرات الصينية في العراق حتى عصر سامراء، بل استمر وفودها فيما بعد، ولعب الأتراك السلاجقة دوراً في نقل هذه التأثيرات إلى مقر الخلافة العباسية^(٨٦٨).

وبعيداً عن الإسهاب في تناول التأثيرات الصينية على الفن العباسي في العراق، والاكْتفاء بما سبق ذكره، فإن الباحث يعتقد أن العراق كانت إحدى المعابر التي من خلالها سلكت بعض التأثيرات الصينية إلى مصر، وخاصة في مجال الخزف. وعليه فمن الضروري أن نتطرق إلى بعض مظاهر التأثيرات الصينية على الخزف العراقي، حتى إذا ما رجحت الدراسة أن بعض التأثيرات الصينية على الخزف المصري قد تكون وافدة من العراق مباشرة، فيكون الأمر له مبرره، وذلك في ضوء أن العراق لم تكن مجرد حامل للأواني الخزفية الصينية فتنقلها إلى مصر وغيرها من بلدان العالم الإسلامي، بل استطاع فنانونها استيعاب وهضم خصائص الخزف الصيني بكل مميزاته، فكانت محاكاته محاكاة الواعي المدرك.

وقد كشفت الحفائر التي أجريت في سامراء عن مجموعة كبيرة من الخزف المستورد من الصين، كما كشف أيضاً عن مجموعة أخرى من صناعة محلية، متأثرة بتلك القطع المستوردة. وقد بلغت الأواني المصنوعة محلياً مبلغاً عظيماً في محاكاة الخزف الصيني إلى الحد الذي يصعب معه التمييز بين ما أنتج محلياً وما هو مستورد إلا باختبار الطين الذي صنعت منه، وقد امتاز ما هو مستورد منه بقوته وصلابته^(٨٦٩).

ومن أهم أنواع الخزف الصيني الذي قلد في العراق^(٨٧٠) خزف أسرة تانج "Tang" التي حكمت الصين بين عامي ٦١٨ و ٩٠٦ م، وهو الخزف المبقع أو المرشوش أو ذي الخطوط، وقُلد كذلك من خزف هذه الأسرة البورسلين الذي يمتاز بلونه الأبيض الجهميل، ولم يقف الخزاف العراقي عند حد تقليد هذا النوع، بل نجح في أن يكسبه جمالاً لم يكن متوافراً في الأصل الذي نقل عنه، فزين سطحه بزخارف قليلة هندسية ونباتية وكتابتية مستخدماً في رسمها ألوان مختلفة^(٨٧١). وظهر التأثير الصيني أيضاً في الخزف العراقي ذي الزخارف البارزة المغطى بطلاء ذهبي^(٨٧٢)، ويرجح بعض الباحثين أن خزف البورسلين الوارد إلى بغداد من الشرق الأقصى (الصين) قد ألهم الخزافين العراقيين إلى صناعة الخزف ذي البريق المعدني^(٨٧٣). كما ظهر التأثير الصيني على التحف الخزفية العراقية في الشكل "The Form" وفي الزخرفة^(٨٧٤).

وآخر مرحلة من المراحل التي قد يكون للعراق دور في نقل بعض تأثيراتها الفنية إلى مصر، هي علاقاتها مع أوروبا وخاصة المنطقة الشرقية منها. فقد كانت هناك ثمة علاقات طيبة بين الخلفاء العباسيين وقيصرة بيزنطة، وتبادلت الهدايا بين الجانبين، وكانت هدايا ملوك الروم متواصلة إلى دار الخلافة العباسية، وأكثرها السيوف والثياب والأطياب والذهب،

ومنها تلك الهدية التي أرسلها أحد هؤلاء القياصرة - ربما ميخائيل الثاني - إلى الخليفة المأمون وفيها تحف سنية من جملتها مائة رطل مسك ومائة حلة سمور^(٨٧٥). كما حرص الخليفة المأمون على رد هدايا قياصرة الروم بهدايا أكثر منها ربما تصل إلى مائة ضعف "وذلك ليعلمهم عز الإسلام ونعمة الله على المسلمين"^(٨٧٦).

وكان الخليفة المأمون يحرص على اقتناء الجوارى الروميات، فكثرت في بلاطه. ورُوي أنه دخل عليه أحمد بن صدقة في يوم الشعانين - عيد للنصارى - وبين يديه عشرون وصيفة رومات عزفرت. وقد تزين بالديباج الرومي. وعلقن في أعناقهن صلبان الذهب. وفي أيديهن الخوص والزيتون. وطلب المأمون من ابن صدقة أن يغني لهن فغانه، وترقص الوصيفات بين يدي المأمون أنواع مختلفة من الرقص^(٨٧٧).

وكان الخليفة المستعين شغوفاً بالتحف والطرائف التي تصنع في بلاد الروم، وحرص على مراسلة القياصرة طالباً لها، ومن ذلك إرساله رسولاً يتكلم بالرومية إلى القيصر، مُحملة برسالة بما يريد، وأكرم هذا الرسول وبولغ في إكرامه كل مبلغ، وأُتيح له أن يشتري ما يريد، ومنها أشياء كان يرضن بها القيصر أن تخرج إلى أرض العرب، ونسيج البزبون وكراسي الحديد المنقوش بأحسن نقش، يجري فيها الذهب^(٨٧٨).

وأشار ابن الزبير إلى أن أبو عبد الله محمد بن أبي الساج أهدى إلى الخليفة المعتضد ثياب ديباج فرفر رومي أحدث فيها نسجاً بالذهب، كل ثوب منها تبلغ قيمته ألف دينار، من ثياب ممتلك الروم وقتئذ، وكذلك منطقة رومية على زنار أسود عريض، حليتها ذهب من ألفي مثقال مجرى بمينا، قيمة المنفق عليها عشرة آلاف دينار، وكان ملك الروم أهداها إلى ابن أبي الساج^(٨٧٩).

كما كانت تُرد الرُّسل المحملة بالهدايا من قيصر الروم إلى الخليفة المقتدر، ففي عام ٣٠٥هـ وصل رسولان من ملك الروم إلى بغداد عن طريق نهر الفرات وكانا يحملان إلى المقتدر هدايا عظيمة وكثيرة^(٨٨٠). وكانت أعداد الخدم من الروم كثيرة في بلاط الخليفة المقتدر، إذ قدر ما كان في دار الخلافة أحد عشر ألف خادم من الروم والسودان^(٨٨١).

أما الخليفة الراضي فقد كانت تأتيه الهدايا من رومانس امبراطور الروم، وقسطنطين واسطفانوس رؤساء الروم، ومنها تلك الهدية النفيسة التي وصلت عام ٣٢٦هـ ومعها رسالة عن الامبراطور يطلب فيها المسالمة والصلح والفداء وعقد هدنة، وكانت الهدية تحتوى على ثلاثة أقذاح من ذهب مجرى فيه الجواهر، وفلسقيتان من بلور مربوط بفضة مذهبة منقوش مرصع بالجواهر واللؤلؤ. وفوق غطاءه أسد بلور وفلسقيتان أخريان من بلور مربوط بفضة. مذهبة في الناحية الواحدة، مشبكة بجواهر، وفي وسطها درات، وفي الناحية الأخرى أربع قصبات فضة مطلية بذهب، وغيرها الكثير من التحف الذهبية والفضية المرصعة بالجواهر واللؤلؤ والمنقوشة بالخاراف الكتابية وبالطيور. ومن المنسوجات ثلاث عمامة حرير. منقوشة الأطراف بالذهب. وسبع سفر ديباج، مزخرف أحدهما بعقبان بلونين ومنها ما هو مزخرف بوريدات ذات ثلاث ألوان، والمخطط بثلاثة ألوان أيضاً، ومنها ما هو مزخرف بأشكال أشجار وغير ذلك. وحملت الهدية أيضاً عشرة أثواب حمر سقلاطون. وعشرة أثواب آخر

بنفسجية، وخمسة أثواب سقلاطون ملونة، وخمسة أثواب سقلاطون بيض، وعشرون ثوباً مخططاً، وأنواعاً مختلفة من الفرو، والعديد من اللحف التي تحتوى على مختلف أنواع الزخارف من نباتية وآدمية وحيوانية وطيور وكائنات خرافية^(٨٨٢).

ولاشك أن تلك الصلات والهدايا أحد العوامل المساهمة في نقل التأثيرات البيزنطية إلى الخلافة العباسية^(٨٨٣).

وعلى الرغم من أن نقل مقر الخلافة من الشام إلى بغداد كان إيذاناً بازدياد نفوذ التأثيرات الفارسية في الفن الإسلامى على حساب المؤثرات البيزنطية، فإن التأثير البيزنطى كان متواجداً منذ بداية العصر العباسى، بدليل مشاركة فنانيين ومهندسين وبنائين من الروم في تشييد مدينة بغداد^(٨٨٤).

أما بالنسبة لمدينة سامراء، فعلى الرغم من سيادة التأثيرات الإيرانية في رسومها الجدارية- كما سبق الإشارة- فيرى "زكى محمد حسن" أن ذلك لا ينفي وجود تأثير بيزنطى فيها، وقد دلل على ذلك بما ذكره ياقوت الحموى عن قصر المختار في سامراء من أنه كان فيه صور عجيبة من جملتها صورة بيعة فيها رهبان^(٨٨٥)، وربما يؤيد وجود التأثيرات البيزنطية في هذه المدينة ما عثر عليه في أطلالها من إمضاءات إغريقية، مما يرجح معه أن يكون بعض الفنانين الذين رسموا هذه الصور من النقاشين الإغريق^(٨٨٦)، وهو أمر ليس بغريب إذ كان من الشائع استخدام فنانيين للمشاركة في مثل هذه الأعمال من مناطق مختلفة ومنها الامبراطورية البيزنطية^(٨٨٧).

وتظهر تلك التأثيرات في طيات الملابس وأشكال بعض الوجوه الجانبية^(٨٨٨)، كما أن طريقة رسم القنينة التي تمسك بها كل من الراقصتين خلف رأسها (شكل ٢٠) كان أسلوباً شائعاً في الإسكندرية وسورية والقسطنطينية منذ العصور المسيحية المبكرة^(٨٨٩). ومن بين الزخارف النباتية التي نفذت في الرسوم الجدارية أيضاً، تلك الفروع النباتية التي قوامها قرون الرخاء الفزيرة المتماوجة في أشكال دائرية أو لولبية^(٨٩٠)، والتي لها ما يماثلها في تيجان الأعمدة الكلاسيكية المحفوظة بمتحف الآثار باستانبول، كما أن أسلوبها متطابق إلى حد كبير مع ما نفذ في الإطار الزخرفى الذى يزين أرضية القصر الكبير بالقسطنطينية، وإن كان من المعتقد أنها وصلت إلى العراق عن طريق الفن الأموى^(٨٩١)، فقد وجد مثيل لهذه الفروع النباتية في زخارف فسيفساء قبة الصخرة^(٨٩٢).

ويرجح بعض العلماء أن محاولة الخزافين العراقيين تقليد الخزف البيزنطى ذى الزخارف البارزة المغطى بطلاء ذهبي براق، كان لذلك دور فى ابتكار الخزف الإسلامى ذى البريق المعدنى^(٨٩٣).

وعلى أية حال فيبدو أن التواصل الفنى بين العراق والدولة البيزنطية كان كبيراً، بدليل أنه عثر على قطع معمارية بيزنطية فى الأكروبول بمدينة أثينا متأثرة بطراز سامراء الثالث على الجص^(٨٩٤)، وتؤرخ هذه القطع فى وقت معاصر لزخارف سامراء وابن طولون^(٨٩٥).

ويجاور الدولة البيزنطية حول البحر الأسود^(٨٩٦) مجموعة من الأجناس التي كان لها اتصالات مع العالم الإسلامي بصفة عامة والعراق في العصر العباسي على وجه الخصوص وهم الصقالبة والبلغار والخزر والروس^(٨٩٧). وربما يشير دهشة البعض أن تتطرق دراسة عن التأثيرات الفنية الوافدة على مصر في الفترة قيد البحث عن دور لهذه الأجناس في نقل بعض التأثيرات الفنية، وربما يكون الأكثر إثارة ألا نكتفي بذلك فحسب بل نشير إلى علاقاتهم مع الخلافة العباسية، وفي هذا المقام يعود الباحث التأكيد على أن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة من الدراسات المركبة التي تحتاج إلى عمق في تناولها بحيث لا تقتصر على تناول التأثير المباشر من منطقة إلى أخرى فحسب، وربما يكون في البحث عن صلات الخلافة العباسية بهذه الأجناس خير دليل على ما ذهب إليه الباحث، وهو ما سوف يتضح عند الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

وعلى أية حال فقد كان لهذه الشعوب ثمة علاقات مع الخلافة العباسية، فقد أرسل ملك بلغار -مدينة الصقالبة^(٨٩٨)- "ألمش ابن بلطوار" إلى الخليفة المقتدر أن ينفذ إليه بعثة تفقه في الدين وتعرفه شرائع الإسلام، وتبني له مسجداً، وتنصب له منبراً يقيم عليه الدسوة للخليفة في جميع مملكته، وطلب منه أن يبني له حصناً يتحصن فيه من الملوك المخالفين له^(٨٩٩). فأرسل له الخليفة وفداً رسمياً سنة ٣٠٩هـ/٩٢١م يتكون من أربعة أشخاص هم: سوسن الرسي وتكين التركي، وبارس الصقلابي وأحمد ابن فضلان، ومعه دليل هو رسول الصقالبة^(٩٠٠). وقد قام أحمد بن فضلان أحد سفراء الخليفة إلى ملك الصقالبة بكتابة رسالة ذكر فيها ما شاهده أثناء رحلته من بغداد إلى بلاد الصقالبة حتى عودته مرة أخرى إلى بغداد، ويفهم من حديثه أن أهل هذه البلاد وملكهم كانوا قد أسلموا قبل وصول سفارة الخليفة إليهم. بدليل قوله: وقد كان يخطب له على منبره قبل قدومي: "اللهم وأصلح الملك بلطوار ملك بلغار" فأخبره ابن فضلان أن الله هو الملك ولا يسمى على المنبر بعدد الاسم غيره، وأن الخليفة يخطب له على منابر الشرق والغرب: "اللهم أصلح عبدك وخليفتك جعفر الإمام المقتدر بالله أمير المؤمنين"، فقام ملك بلغار بتغيير اسمه واسم أبيه لكفرهنا. وسمى نفسه جعفرأ تشبهاً بالخليفة العباسي وسمى أباه عبد الله، وخطب له بعد ذلك: "اللهم وأصلح عبدك جعفر بن عبد الله أمير بلغار مولى أمير المؤمنين^(٩٠١)".

وقد كانت هذه السفارة فرصة للاطلاع على بعض مظاهر الحياة الاجتماعية والحضارية لبلاد البلغار، ومنها ما أشار إليه ابن فضلان من أن ملكهم كان يجلس على سرير مغشى بالديباج الرومي، كما أشار أنه اجتمع بخياط كان للملك من أهل بغداد^(٩٠٢). وفي هذا دليل لمعرفة أهل العراق لتلك البلاد من قبل وصول سفارة الخليفة المقتدر إليهم.

وقد ورد ما يفيد بتواجد العنصر الصقلبي في بغداد خلال العصر العباسي، فبالإضافة إلى بارس الصقلابي أحد سفراء الخليفة العباسي إلى ملك بلغار، فقد كان لمحمد بن شفوف الهاشمي بعض الغلمان المغنيين كان منهم اثنان صقليان هما: خاقان وحسين. وكان خاقان أحسن الناس غناءً، وكان حسين يغني غناءً متوسطاً وهو مع ذلك أطرب الناس^(٩٠٣). كما كان بعض الصقالبة يأتون إلى البلاط العباسي كهدايا من قبل ملوك أوروبا، ومنها تلك

الهدية التي أرسلتها ملكة الإفرنج "برتا بنت الأوتارى" سنة ٢٩٣ هـ إلى الخليفة العباسي المكتفى وكان من بينها عشرون خادماً صقلياً^(٩٠). وأنه بعد السفارة التي أرسلها الخليفة المقتدر إلى بلاد الصقالبة، وصل جماعة من البلغار إلى بغداد يريدون الحج^(٩١).

كما كان للخزر علاقات مع الخلافة العباسية، فعندما ولي الخليفة أبو جعفر المنصور على أرمينيا يزيد بن أسيد السلمي أمره بالتحالف مع الخزر والزواج منهم تاميناً لأرمينيا من خطر الخزر، فخطب ابنة خاقان الخزر المدعو "تعاطر" وكانت ابنته تسمى "خاتون"، وزفت إليه من بلادها تحمل معها مظاهر الأبهة والعظمة، ومعها عشرة آلاف من أهل بيت من الخزر وأربعة آلاف فرس وألف بغل وبغلة وألف إنسان، وعشرة آلاف جمل خزرى وألف جمل تركى وعشرون ألف شاة، وعشر عجلات على مثل القباب لها أبواب مضمرة بصفائح الذهب والفضة ومفروشة بالسمور ومحلاة بالديباج وعشرون عجلة فيها أمتعة وأنية من الذهب والفضة وغير ذلك^(٩٢).

ومن مظاهر العلاقات بين بلاد الخزر والعباسيين تلك السفارات التي كانت تأتي من بلادهم إلى بغداد ومنها تلك التي وفدت أثناء خلافة المأمون^(٩٣). وقد تواجد الخزر بالعراق في العصر العباسي، وورد ما يفيد أنه كان في سامراء شارع أو حى كان يعيش فيه الخزر والترك، ويذكر "ذئلوب" أنه "ليس من الضروري أن نفترض أن هؤلاء كانوا جميعاً من العساكر المرتزقة"^(٩٤). وقد وردت عدة إشارات أخرى تفيد بتواجد الخزر في العراق في هذا العصر، ولعل من أشهر هؤلاء إسحاق بن كنداج الخزرى، الذى كان معاصراً للشاعر البحتري، وقد مدحه مراراً، وقال فيه: إن ابن كنداج قد نال المجد والفخر في العراق مثلما كان يحظى به في البيضاء وبلنجر^(٩٥). ومما يؤكد هذا التواجد أيضاً أن غلاماً خزرياً استرعى انتباه الشاعر أبى تمام (حوالى ٢٣١ هـ/٨٤٦ م)، ومن ثم فليس هناك مجالاً للشك في تواجد أناس من أصل خزرى كانوا يعيشون في ظل الخلافة العباسية^(٩٦). كما كان الخزر يأتون إلى البلاط العباسي كهدايا من بعض الحكام المسلمين، ومنها تلك الهدية التي أرسلها إسماعيل بن أحمد الساماني صاحب ما وراء النهر إلى الخليفة المعتضد بالله في سنة ٢٨٠ هـ، وكان من بينها العديد من الغلمان الأتراك والخزر^(٩٧).

وقد تواجد بعض الروس أيضاً في بلاط الخلافة العباسية، حيث كانوا يأتون من بلادهم كرفيق، ويكفى أن نشير في ذلك إلى أحدهم وهو سوسن الرسى أحد سفراء الخليفة العباسي المقتدر إلى ملك الصقالبة "المش بن بلطوار"^(٩٨).

وكانت لهذه الأجناس علاقات تجارية مع الخلافة العباسية في بغداد، وقد أشار ابن خرداذبة عند حديثه عن مسلك التجار الروس، وذكر أنهم جنس من الصقالبة كانوا يحملون جلود الخز وجلود الثعالب والسيوف من أقصى صقلية فيصلون إلى بلاد الروم ثم الخزر ثم إلى جرجان ومنها يحملون تجارتهم على الإبل إلى بغداد حيث يقوم هناك بالترجمة عنهم الخدم الصقالبة ويدعون أنهم صقالبة فيؤدون الجزية^(٩٩). وإذا كان التجار الروس قد اتصلوا تجارياً بشكل مباشر مع الخلافة العباسية، فهناك احتمال أن بعض تجار الخزر قد شاركوا أيضاً فيها^(١٠٠).

المبحث الرابع

دور الصلات الحضارية بين مصر وأرمينية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة: أرمينية اسم لصقع عظيم واسع في جهة الشمال^(١١٤)، وهى بناحية بين أذربيجان والروم، ذات مدن وقلاع وقرى كثيرة^(١١٥). وقيل: هما أرمينيتان الكبرى والصغرى وحدهما من بردعة إلى باب الأبواب، ومن الجهة الأخرى إلى بلاد الروم وجبل القبق وصاحب السرير. وقيل: أرمينية الكبرى خلاط ونواحيها وأرمينية الصغرى تفليس ونواحيها، وقيل هى ثلاث أرمينيات: وقيل: أربع، فالأولى: بيلقان وقبلة وشروان وما انضم إليها عد منها؛ والثانية: جُوزان وصغدويل وباب فيروز قباز واللكة؛ والثالثة: البفرجان ودبيل وسراج طبر وبغور وند والنشوى؛ والرابعة: منها شمشاط وقاليقلا وأرجيش وباجنيس^(١١٦).

وبدأت فتوح العرب لأرمينية فى خلافة عثمان بن عفان ؓ، فعندما استُخلف كتب إلى معاوية بن أبى سفيان عامله على الشام والجزيرة يأمره أن يوجه حبيب بن مسلمة الفهرى إلى أرمينية التى كان معظمها خاضعاً للبيزنطيين^(١١٨). وتمكن حبيب من فتح قاليقلا ودبيل والنشوى والسيحجان، ثم سار إلى جُوزان ومنها إلى عاصمة الإقليم تفليس وغيرها. ثم أمدّه الخليفة بجيش من أهل الكوفة بقيادة سلمان بن ربيعة الباهلى، إلا أنهم وصلوا متأخرين عن المعركة فأمره عثمان بالتوجه لفتح أران، لفتح البيلقان وبردعة وشمكور وغيرها من نواحي أران، وعبر نهر الكرج وفتح شروان، ووصل فى فتوحه إلى مدينة الباب فاجتازها^(١١٩)، ثم اشتبك مع خاقان الخزر فى معركة طاحنة استشهد فيها مع أربعة آلاف من المسلمين^(١٢٠).

واستمرت فتوح أرمينية فى العصر الأموى فولى الخليفة عبد الملك بن مروان أخيه محمد بن مروان إعادة إخضاعها بعد انتفاضتها فى فتنة ابن الزبير، ثم تولى الجراح بن عبد الملك الحكمى ليزيد ابن عبد الملك ودخل فى عدة معارك مع الخزر كان النصر حليفه فيها، ثم عاودوا الهجوم عليه وانتهى الأمر باستشهاده ومن معه فى أوهريل، ثم تولاهم مسلمة بن عبد الملك من قبل أخيه هشام، وقاد حملة كبيرة ضد الخزر وهزمهم فى ورثان واحتل مدينة باب الأبواب، وأنزل بها أربعة وعشرين ألفاً من عرب الشام، كما كان لمروان بن محمد أثناء ولايته عليها عدة فتوحات وانتصارات^(١٢١).

وفى العصر العباسى تولى أبو جعفر المنصور الجزيرة وأرمينية فى خلافة السفاح أبى العباس، ولما استخلف المنصور ولى عليها يزيد بن أسيد السلمى، ثم تابع ولاية أرمينية من قبل الخلافة العباسية، وتعددت غزواتهم بها، حتى ولى عليها الخليفة المتوكل على الله بغا الكبير وفى عهده "صلح هذا الثغر صلاحاً لم يكن على مثله"^(١٢٢).

ويبدو أن صلات مصر مع أرمينية لم تترسخ إلا فى العصر الفاطمى^(١٢٣)، ومن القواد الذين لعبوا دوراً خطيراً فى مصر أثناء خلافة المستنصر بدر الجمالى وقد كان أرمسى

الجنس^(٩٢٤). على أنه لم يكن مسيحياً، وبفهم من المناصب التي قلدها إياها المستنصر وهى قاضى القضاة وداعى دعاة الشيعة^(٩٢٥) أنه كان مسلماً شيعياً.

وصحب بدر الجمالى إلى مصر أعداداً كبيرة من الجند الأرمن، الذين وفدوا معه من عكا التى كان وإليها قبل استدعاء المستنصر له لضبط الأمور فى مصر^(٩٢٦). وقد شجع التسامح الدينى المعروف عن الفاطميين، والخمسون عاماً التى أمضاها بدر الجمالى وابنه الأفضل فى الحكم، على هجرة الأرمن وتواجدهم فى القاهرة، حيث أقاموا فى حى الحسينية خارج باب الفتوح^(٩٢٧). وتكونت منهم طائفة الجيوشية - نسبة إلى أمير الجيوش بدر الجمالى - وعلى الأرجح أن أغلب هذه الطائفة كانت تتكون من الأرمن، ونظراً لتوالى استمرار بعض الأرمن الوزارة للخلفاء الفاطميين وأحاطه أنفسهم بالجنود الأرمن، فقد شجعوا هجرة الأرمن إلى مصر لهذا الغرض^(٩٢٨).

ومن هؤلاء الوزراء أبو الفتح يانس الأرمنى الذى تولى الوزارة للخليفة الحافظ. وإليه تنسب طائفة اليانسية التى كانت خطتها خارج باب زويلة^(٩٢٩)، وقد كانت هذه الطائفة فى أغلب الظن مكونة من الأرمن^(٩٣٠).

كما وزر للخليفة الحافظ أيضاً بهرام الأرمنى، الذى عمل على حضور أقاربه وإخوته وأهله وقومه من تل باش^(٩٣١)، حتى بلغوا فى مصر نحو الثلاثين ألف^(٩٣٢). كما قام بهرام بتعيين أخيه الباسك والياً على الصعيد^(٩٣٣).

ومن الوزراء الفاطميين ذو الأصل الأرمنى أيضاً الوزير الصالح طلائع بن رزيك، الذى تولى الوزارة للخليفة الفائز ثم للعاضد، وبعد قتله فى عام ٥٥٦هـ تولى من بعده ابنه العادل^(٩٣٤).

كما وفد إلى مصر بعض البطارقة الأرمن، ففى وزارة بدر الجمالى وصل إليها البطريرك الأرمنى أغريغوريوس فى حوالى سنة ٤٧٢هـ/٥٧٩م، حيث أحسن بدر الجمالى والخليفة المستنصر استقباله^(٩٣٥). كما زار مصر أيضاً بعض المؤرخين الأرمن ومنهم المؤرخ الكنسى أبو صالح الأرمنى، الذى زار مصر وقت سيطرة الأرمن على الدولة الفاطمية، وقد ألف كتاباً عن تاريخ الكنائس والأديرة يُعد من أهم المراجع التى تناولت خطط الكنائس والأديرة فى مصر^(٩٣٦).

وكان لطائفة الأرمن بعض الكنائس والأديرة بمصر فى العصر الفاطمى، وعلى سبيل المثال أفرد لهم كنيسة بحارة زويلة، تعلو كنيسة القديمة، كما أخذوا من الأقباط يعاقبة كنيسة القديس مار جرجس التى كانت قائمة بمنطقة طره، وجددها بطريكتهم أغريغوريوس^(٩٣٧). كما كانت لهم كنيسة بنوها بأرض الزهرى (بالقرب من حى السيدة زينب حالياً) وقد قام العامة بنهبها عندما ثاروا عليهم فى عام ٥٣١هـ/١١٣٣م^(٩٣٨). وكان لهم بناحية الخوص (محافظة أسيوط) دير داخل البلد وبيعتان خارجه^(٩٣٩). ولعل خير دليل على كثرة الكنائس والأديرة التى بناها الأرمن فى مصر أيام الوزير بهرام أن خاف أهل مصر منهم أن يغيروا ملة الإسلام، إذ صار كل رئيس منهم يبنى له كنيسة^(٩٤٠). ومن الجدير بالذكر أن الوزير بهرام الأرمنى قد ترهب فى دير أبى شنودة بأخميم^(٩٤١).

ومما يؤكد تواجد الأرمن بكثرة في مصر حتى نهاية العصر الفاطمي، أن صلاح الدين الأيوبي قام بمهاجمة حرس الخليفة العاضد (٥٥٥-٥٦٧هـ/١١٦٠-١١٧١م) عن الأرمن وأحرق ثكناتهم حتى يأمن شر العناصر المناوئة له والمناصرة للفاطميين^(٩٢). كما كانوا من الفئات التي استغنى عنها صلاح الدين من الجيش الفاطمي وأحل عوضاً عنها الأكراد والترك^(٩٣).

ومن الطبيعي أن يكون من بين الأعداد الأرمينية الغفيرة التي وفدت على مصر في العصر الفاطمي، من هم على علم ودراية بالفنون والعمائر. بل وليس من المستبعد أن يعمل الوزراء الأرمن على جلب متخصصين في الفنون والعمائر من الأرمن ليساهموا في تشييد ما أنشأوه من عمائر مختلفة في مصر، فتظهر التأثيرات الأرمينية على هذه العمائر. ومن ناحية أخرى فقد كان لأرمينية شهرة خاصة في صناعة البسط والمنسوجات^(٩٤)، وقد صفت البسط الأرمينية بأنها "أجمل الفرش وأحسنها صناعة"^(٩٥).

وقد بلغت البسط والمنسوجات الأرمينية مكانة مرموقة في الدولة الإسلامية، فأقبل الخلفاء والأمراء والموسرين على استعمالها، وفضلوها على ما عداها من البسط، وورد أن الخليفة الأموي الوليد ابن يزيد (١٢٥-١٢٦هـ) كان جالساً في بيت منجد بالأرمني أرضه وحيطانه، وكانت "الخيزان"، أم الهادي والرشيد، تجلس في دارها على بساط أرميني، وعندها أمهات أولاد الخلفاء وغيرهن من بنات بني هاشم على نمارق أرمينية، وقد ذكر عند وفاة الحسين بن أحمد المعروف بابن الجصاص سنة ٣٠٠هـ، وهو أكثر أهل بغداد ثروة أن داره كانت تحتوي على الفرش الأرمينية، وكانت هذه الفرش أيضاً من جملة ما كان في خزائن أم الخليفة المقتدر^(٩٦). وورد كذلك أن الخليفة هارون الرشيد ترك بعد وفاته ألف بساط أرميني^(٩٧)، كما ترك الخليفة المكتفي أعداداً هائلة من البسط الأرمينية قدر عددها بالآلاف^(٩٨).

كما كانت أرمينية تنسج كميات هائلة من المنسوجات القيمة، وتقوم بتصدير الفائض عنها عن حاجة البلاد، وقد كانت أثمانها باهظة وخاصة بالنسبة للترك الحريرية^(٩٩). وعما يحضرني في هذا المجال ما ذكره البلوي من أن أحمد بن طولون مر بأحد الديار التي كانت تبني بشارع الخمرء، فأمر بالقبض على أحد البنائين، وبعد تعذيبه اعترف بأنه جاسوس من قبل الموفق^(١٠٠)، فسأل أحد خواص ابن طولون كيف عرف أن هذا البناء جاسوساً فقال ابن طولون: لمحتة على السقالة وعلى كتفه قصيرة الطين ورأيت تكتة أرميني فأنكرت ذلك وقلت: أجبر لا تكون تكتة إلا خيطاً أو كتاناً فقبضت عليه^(١٠١). ولهذه الرواية دالتان أولهما: غلاء ثمن الترك الأرمينية، وثانيهما: خبرة أحمد ابن طولون بهذه المنسوجات الأرمينية.

ومن الجدير بالذكر أنه كان يصل من العراق إلى مصر في العصر الفاطمي بعض المنسوجات الأرمينية التي كانت تخص بعض الخلفاء العباسيين، حيث أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، بيت أرميني أحمر منسوج بالذهب عمل للخليفة المتوكل على الله لامثيل له في القيمة^(١٠٢).

وعرفت مصر فى العصر الفاطمى نوعاً من النسيج عُرف بـ"الأرمنى"^(١٥٣). وهو نوع من القماش كان ينتج فى مراكز النسيج بنواحي أرمينية^(١٥٤). ويبدو أن مصر فى هذا العصر استوردت كميات كبيرة من البسط والمنسوجات الأرمينية، فقد ورد أنه ضمن ما تركه برجوان من المنسوجات ألف تكة حرير أرمنى^(١٥٥). وأنه أخرجت من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية أعداد من الخيم الأرمنى^(١٥٦). كما أشار الحجارى إلى قصر طبيب اسمه شقير فى عهد الخليفة الحاكم، ذكر أن قاعاته، كان فى كل مجلس من مجالسها أنواع الفرش والديباج الأرمنى^(١٥٧).

كما يبدو أن مصر لم تقف عند حد استيراد البسط الأرمينية، وربما جرت محاولات لتقليدها، إذ ورد ما يفيد أن الفرش القومية التى كانت تعمل بمدينة أسيوط تشبه الأرمنى^(١٥٨). وليس من المستبعد أن تقوم المناسج المصرية على تقليد ما وصل إليها من المنسوجات الأرمينية، معتمدة فى ذلك على خبرتها الطويلة فى هذه الصناعة من ناحية، وعلى قيمة وتميز المنسوجات الأرمينية من ناحية أخرى.

المبحث الخامس

دور الصلات الحضارية بين مصر وإيران في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

تمتد هضبة إيران من وادي دجلة والفرات غرباً إلى وادي نهر السند شرقاً. وعن خليج فارس وبحر العرب جنوباً إلى بحر قزوين ونهر جيحون شمالاً، فهي بذلك تشمل بلاد إيران الحالية وأفغانستان وبلوخستان وجنوب التركستان الروسية (شكل ٢٦)، وتعرف هذه البلاد باسم بلاد فارس لأن الأسرتين الأخمينية (٥٥٩-٣٣١ ق.م) والساسانية (٢٢٦-٦٤١ م) وهما أعظم الأسر التي حكمت تلك البلاد، قد نشأتا في إقليم فارس^(٩٩). بالجنوب الغربي من إيران فساد اسم هذا الإقليم على بلاد إيران كلها، وأصبحت تعرف به عند اليونان والرومان والعرب والأوروبيين^(١٠٠).

وعلى الرغم من أن الحضارتين المصرية والإيرانية كانتا من مراكز الحضارات المتقدمة في بلاد الشرق القديم منذ أكثر من ست آلاف سنة، فيرى بعض العلماء أنه لم يظهر حتى الآن ما يثبت وجود صلة سياسية مباشرة بين مصر وإيران إلا في القرن السادس قبل الميلاد عندما بدأت قبائل الفرس عصرها الذهبي الذي أسست فيه إمبراطورية عن أعظم الإمبراطوريات التي عرفها تاريخ العالم^(١٠١). وإن كان هناك ثمة إشارات تفيد بأنه في حوالي سنة ٤٠٠ قبل الميلاد انتشرت من مصر إلى إيران صناعة النسيج والفخار والطوب النبي والأسوار الطينية، والبناء بأغصان الشجر والطين، والاستئناس الكامل للأغنام والماعز. والماشية وزراعة حبوب القمح، وربما زراعة بعض الخضروات^(١٠٢).

وقد أتيح لحكام إيران غزو مصر ثلاث مرات أولها: في عصر الدولة الإخمينية (٥٥٩-٣٣١ ق.م)، حيث غزاها الملك دارا بن قورش في عام (٥٢٥ ق.م) فقتل على الأسرة السادسة والعشرين (الصاوية)، وضم مصر إلى الإمبراطورية الأخمينية. وقد استمر حكم هذه الدولة لمصر حتى عام (٤٠١ ق.م) إذ تمكن ملوكها الوطنيين من إعادة استقلالها وتكوين الأسرة الثامنة والعشرين والتاسعة والعشرين والثلاثين. وفي عام (٣٤١ ق.م) كان الغزو الفارسي الثاني لمصر على يد ارتاكسيركسيس الثالث إلا أنه لم يستمر طويلاً حيث سرعان ما غزا البلاد الإسكندر الأكبر في عام (٣٣٢ ق.م) وتمكن من طردهم من البلاد ليحل محلهم الحكم الاغريقي^(١٠٣).

وقد أتاح حكم الفرس لمصر في الفترتين السابقتين وجود تبادل حضاري وفني بين الجانبين، فقد جلب الفرس معهم إلى مصر الموظفين والجنود من كافة أرجاء الإمبراطورية الفارسية، كما أخذوا أعداداً من الأطباء المصريين إلى البلاط الأخميني، وكذلك الفنانون المصريون الذين قاموا بزخرفة القصر الإمبراطوري^(١٠٤). فأتاح حكمهم لمصر ظهور بعض التأثيرات الفنية المصرية في إيران، كما عثر بمصر على آثار كثيرة من العصر الفارسي. وهي لا تقتصر على ما جاء من فارس بل عثر أيضاً على آثار مصرية فيها تأثيرات فارسية^(١٠٥). وعما وصلنا في مصر من آثار هذه الفترة معبد "هيبس" بمدينة الخارجة والذي يرتبط باسم الملك دارا الأول، وكان هذا المعبد قد بدأ في تشييده خلال حكم الملكين "إبريس" و"أحمس" إلا أن أعمال البناء ونقش الجدران لم تتم فيه نهائياً، فأمر دارا باستكمالها،

ووصلنا اسم هذا الملك وألقابه فوق جدران المعبد وهو يقدم القرابين للآلهة المصريين. كما كان يفعل الفراعنة، ومن أعمال هذا الملك أيضاً أتمامه لمشروع قديم لتوصيل البحر الأبيض والبحر الأحمر، وذلك عن طريق قناة تصل فرع النيل شرق الدلتا بمياه البحر الأحمر^(٩١٦). ومن الأعمال التى تنسب إلى الاخمينيين أيضاً تأسيس حصن باب اليون (بابلون)^(٩١٧).

أما بالنسبة للتأثير الفنى الاخمينى على مصر، فعلى الرغم مما هو معروف عن ضعف التأثير الاخمينى بين شعوب الأقطار التى حكموها قبل الغزو الاغريقى، فمما يلاحظ وجود تأثيرات فارسية اخمينية ظهرت على الفنون البطلمية بمصر. ومنها نقش جدارى بمعبد إدفو عليه صورة الملك والكهنة يصعدون السلم فى الاحتفالات الدينية وهى تذكرنا بالنقوش البارزة الموجودة على جدران قصر برسيبوليس بإيران، ويظهر هذا التأثير أيضاً فى مقبرة فى هرموبوليس - تونا الجبل - تخص بتوزيريس كبير كهنة توت، إذ نجد من بين النقوش التى تصور عمالاً يقومون بأعمالهم، إناء فارسى وعموداً يعلوه تاج على هيئة زهرة اللوتس ومن فوقها حيوانات رابضة، وهى على نمط التيجان التى ظهرت فى قصر برسيبوليس بإيران أيضاً^(٩١٨).

أما الغزو الفارسى الثالث لمصر فكان على يد الأسرة الساسانية^(٩١٩) (٢٢٦-٦٤١م)، وقد تم غزوهم لها فى عهد كسرى الثانى عام ٦١٦م أثناء خضوعها للحكم البيزنطى، وظلوا سادة البلاد إلى أن اضطروا للجلاء عنها عندما حارب هرقل امبراطور الروم بلاد فارس نفسها عام ٦٢٩م^(٩٢٠).

هذا وتعد قضية التأثير الساسانى على الفن فى مصر قبل الفتح العربى من القضايا التى شغلت كثيراً من العلماء، فبينما يرى البعض أن تلك التأثيرات كانت أقوى من التأثير الفرعونى^(٩٢١) الذى هو متأصل فى التربة المصرية، يرى البعض الآخر أن الدراسة التطبيقية - التحليلية للنسيج والنحت القبطيين، لم تقدم ما يؤيد هذا الرأى، وأظهرت أن التأثيرات الساسانية محدودة الأثر^(٩٢٢).

أما عن سبل وصول تلك التأثيرات الساسانية إلى مصر قبل الفتح العربى، فىرى بعض العلماء أن غزوات الفرس لوادى النيل قد لعبت أكبر دور فى تعريف أهل مصر بالشعب الإيرانى وبأساليبه الفنية المختلفة التى كان لها بعض التأثير فى العمارة وفى زخارف المنسوجات المصرية^(٩٢٣). بينما يقلل البعض الآخر من الدور الذى لعبته تلك الغزوات فى نقل التأثيرات الفارسية على مصر، ويستشهد على ذلك بالغزو الساسانى الذى لم يدم طويلاً فيها، وعليه يرجح أن التأثيرات الساسانية فى هذه الحقبة كان مرجعه العامل الاقتصادى^(٩٢٤). ويرى فريق آخر من العلماء أن تلك التأثيرات وصل بعضها عن طريق غير مباشر عبر الشام، بينما وصل بعضها الآخر عند فتح الساسانيين لمصر فى القرن السادس الميلادى^(٩٢٥).

وأياً كانت سبل وصول التأثيرات الساسالية إلى مصر سواء أكانت عن طريق الغزو أم عبر الشام أم من خلال المعاملات التجارية، فيبدو أنه من الصعب التشكيك فى تواجد

التأثير الساساني في الفن القبطي، بل من المرجح أن تلك التأثيرات كان لها دور فعال على ذلك الفن. وفي هذا الصدد يذكر العالم "قيت": أن الفن القبطي كان مشرباً بالكثير من التأثيرات الفنية ولاسيما الساسانية منها^(٩٧٦).

ويُعد ميدان المنسوجات القبطية من أهم أنواع الفنون التي ظهرت عليها التأثيرات الساسانية، ومرجع ذلك إلى ما بلغت المنسوجات الساسانية من شهرة واسعة، وإقبال مصر على استيرادها في هذه الفترة^(٩٧٧)، فعمل نساؤها على تقليد طرقهم في زخرفة المنسوجات، رغبة في الكسب. وترويحاً لما تنتجه أنوالهم. فأخذوا عنهم تصميمات قوامها اشطرة أفقية تمتد على طول القماش، أو وحدة زخرفية ينثرونها على سطحه بنظام خاص^(٩٧٨).

ومن أبرز العناصر الزخرفية الساسانية التي استخدمت في المنسوجات القبطية، الحيوانات المتواجهة أو المتدابرة، والفارسان المتواجهان أو المتدابران والحيوانات الخرافية والطبيعية، والحيوانات التي يفترس بعضها بعضاً، والعصابات الطائرة بهيئاتها المتعددة، وشجرة الحياة، وحبوبات اللؤلؤ، والتاج المجنح^(٩٧٩).

وعرف عن الفنان القبطي ميله إلى عدم ترك فراغ دون شغله بالزخرفة، وهو ما ظهر بشكل خاص في منسوجاته، ومن المعروف أن الفنان الاخميني والساساني من بعده كان يفرغ من الفراغ. لأنه كان يعتقد أنها مصدراً تحل فيها الأرواح الشريرة، وقد ظهر هذا التأثير في الفن القبطي على سبيل المثال، عندما رُسم على جانبي الملك شكل وردة وفي أسفل الصورة كذلك دون أن يكون لهذه الواردات أي معنى^(٩٨٠).

كما يلاحظ في المنسوجات القبطية أيضاً أن سحن بعض الرسوم الآدمية وجلساتهم متأثرة إلى حد كبير بالفن الساساني^(٩٨١).

وعلى الرغم من أن الدراسة لا تتبع تأثير الفن الساساني على الفن القبطي، فكان لابد من التنويه إلى تلك التأثيرات، إذ أن هناك قاعدة معروفة في الفن الإسلامي مفادها أن التحول السياسي لا يتبعه تغير فني بصورة مباشرة، لالتغير الفني يحتاج إلى فترة زمنية طويلة. وعليه فمن الطبيعي أن التأثيرات الفنية الساسانية المتواجدة بمصر قبل الفتح العربي تستمر في مرحلة ما بعد الفتح. وإن كان في نفس الوقت يصعب اتخاذ الفن القبطي كوسيط أوحد لما ظهر من تأثيرات ساسانية في الفن الإسلامي بمصر، وذلك لاعتبارات متعددة لعل أهمها؛ قوة العلاقات المباشرة بين مصر وإيران وتشعبها على جميع الأصعدة منذ انطواء القطرين تحت لواء الدولة الإسلامية - كما سيتبين فيما بعد -، ومن ناحية أخرى ما اتسم به الفن الإسلامي من وحدة فنية كانت نتاجاً طبيعياً للوحدة الدينية والسياسية والحضارية التي شملت أقطاره المترامية الأطراف؛ فما يلبث أن يظهر عنصر زخرفي في شرق العالم الإسلامي أو غربه إلا ونجدد قد تردد صداد في أرجاء ديار الإسلام. وفي حالتنا تلك رغم تعدد السبل التي قد تسلكها التأثيرات الساسانية إلى مصر من خلال أقطار إسلامية مختلفة - إلى جانب إيران بالطبع -، فمن المعتقد أن هناك أقطار بعينها لعبت دوراً ما في نقل التأثيرات الإيرانية إلى مصر. ويمكننا أن نضرب على ذلك مثلاً

بالعراق وقد مر بنا أن فنونها في العصر العباسي كانت مشبعة بالتأثيرات الساسانية، ونظراً للارتباط الوثيق بين مصر والعراق ليس في فترة كون مصر ولاية تابعة للخلافة العباسية فحسب، بل وبعد انفصال مصر عن الخلافة العباسية أيضاً وظهور الخلافة الفاطمية فيها، وفي ضوء فهم أبعاد العلاقة الفنية بين مصر والعراق فيمكننا أن نقر وباطمئنان أن العراق كان أحد المعابر التي سلكت خلالها التأثيرات الساسانية إلى مصر. وإذا كان الفن العباسي قد اتخذ كمثال لنقل التأثيرات الساسانية على مصر، فهذا لا يعني أن تلك التأثيرات قد بدأت مع ظهور الخلافة العباسية في العراق، إذ ظهرت التأثيرات الساسانية أيضاً في الفن الأموي في الشام، ومن الطبيعي أن يظهر ترديده في ولايات تابعة للخلافة الأموية وخاصة مصر بحكم الجوار وخصوصية العلاقات بين القطرين، ذلك بالإضافة لما كان من صلات وثيقة بين مصر وإيران بدأت بدورها مع الفتح الإسلامي لمصر.

نستطيع أن نستنتج مما سبق أن تيار التأثيرات الساسانية على مصر ظل متدفقاً بعد الفتح الإسلامي لها ولم يقف عند حد استمراره من الفن القبطي، بل إن الأكثر منطقياً أن ترداد قوة وفاعلية التأثيرات الساسانية على مصر للأسباب التي سبق توضيحها ولما سوف نتناوله فيما بعد.

وعلى أية حال فيبدو أن صلات مصر الحضارية مع إيران قد بدأت إرهاباتها مع الفتح الإسلامي، إذ شاركة مع قوات الفتح قوم من الفرس كانوا من بقايا جند باذان عامل كسرى على اليمن قبل الإسلام، وتم إسلامهم في بلاد الشام فنفروا مع عمرو بن العاص إلى مصر واختلطوا بالفسطاط "خطط الفارسيين" (٩٨٢). وأشار ابن عبد الحكم إليهم وذكر أنهم نزلوا بناحية بنى وائل، ولهم بها مسجد مشهور ومعروف نسب إليهم وهو "مسجد الفارسيين" (٩٨٣). ومن المعتقد أن هؤلاء الفرس الذين نزلوا بمصر قد احترقوا بالفسطاط بعض المهن والصناعات وخاصة الصياغة، كما ورد ما يفيد أنهم كانوا يرصعون الزجاج بالجواهر ويكتبون عليه بالذهب (٩٨٤).

ومنذ أوائل العصر الأموي أخذت العناصر الفارسية والمصرية تنتقل ما بين مصر وإيران، وقد أشار البلاذري إلى أن زياد بن أبي سفيان ولي على خراسان سنة (٥١ هـ) الربيع بن زياد الحارثي، وحول معه من أهل المصريين زهاء خمسين ألفاً بغيالاتهم (٩٨٥)، كما أشار إلى اشتراك الجند المصريين مع قوات يزيد بن المهلب بن أبي صفرة في غزو دهبان (٩٨٦)، وجرجان (٩٨٧) في خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٦-٩٩ هـ / ٧١٥-٧١٧) (٩٨٨). وكانت مصر منذ القرن الأول الهجري مرتعاً خصباً لأهل التجارة والصناعة من الفرس الذين توافدوا عليها (٩٨٩). كما كان بها منذ القرن الثاني الهجري / ٨ جالية فارسية كبيرة قوية التأثير، واتخذ منهم أحد القضاة ذات مرة ثلاثين رجلاً، جعلهم ضمن الشهود، وكان هذا المركز مرموقاً لا يقبل فيه إلا من هو أهل للشهادة (٩٩٠).

وقد انعكس ازدياد نفوذ الفرس في الخلافة العباسية ببغداد على مصر إذ أقبل الخلفاء العباسيون على تولية العديد من العناصر الفارسية ولايتها (٩٩١)، ومنهم على سبيل المثال جعفر بن يحيى البرمكي، الذي ولي عليها من قبل هارون الرشيد سنة ١٧٦ هـ.

فاستتاب عليها عمر بن مهران^(٩١٧). وكذلك عبد الله بن طاهر^(٩١٨) الذى ولى عليها من قبل المأمون فى سنة ٢١١ هـ، وهو من أهل بادغيس بخراسان^(٩١٩). وتولاها أيضاً عيسى بن موسى الخراسانى سنة ٢١٦ هـ من قبل المعتصم فى خلافة المأمون^(٩٢٠).

وليس أدل على كثرة تواجد العناصر الفارسية فى مصر، ما قام به أهل خراسان فى مصر من خلع البيعة للخليفة الأمين، وعقدوها للمأمون وقد تم لهم ذلك لثمان خلون عن جمادى الآخرة سنة ١٩٦ هـ^(٩٢١).

وقد نتج عن الصراع بين الأمين والمأمون على الخلافة ثم ما ساد أوائل حكم المأمون من اضطرابات، أن قام أحد أفراد الفرس بمصر وهو السرى بن الحكم الخراسانى الأصل بتكوين ملك شبه مستقل بمصر عن الخلافة العباسية دام له ولأسرته من بعده حوالى عشرة أعوام، وإن كانت لم تسيطر هذه الأسرة طول هذه الفترة على كل مصر، وإنما كانت سيطرتها على العاصمة دائماً وعلى الوجه القبلى فى الغالب، وهى بذلك تُعد أول أسرة شبه مستقلة فى مصر الإسلامية، وكانت مقدمة لما حدث فى الأسرتين الطولونية والإخشيديّة^(٩٢٢).

وقد بدأت سلسلة أحداث هذه الأسرة بمصر مع قدوم أحد ولاة مصر من قبل هارون الرشيد وذلك فى الخامس من شوال سنة ١٨٤ هـ، وكان من بين الحرس الوافد معه رجل من موالى بنى ضبة أصله من بلخ بخراسان هو "السرى بن الحكم بن يوسف المقوم"، الذى لعب دوراً بارزاً بمصر فى النزاع بين الأمين والمأمون واستقرار الأمر للمأمون، وانتهى الأمر فى مصر بإجماع الجند على توليتها للسرى ابن الحكم فى مستهل رمضان سنة ٢٠٠ هـ، وما لبث أن عُزل عنها وتولى سليمان بن غالب فى ربيع الأول سنة ٢٠١ هـ لمدة خمسة شهور، ثم أعيد السرى للولاية مرة أخرى من قبل المأمون فى شعبان سنة ٢٠١ هـ، واستمرت ولايته هذه حتى وفاته فى يوم السبت آخر جمادى الأولى سنة ٢٠٥ هـ^(٩٢٣).

وبعد وفاة السرى بن الحكم بايع الجند ابنه أبا نصر محمد بن السرى فى اليوم التالى لوفاة أبيه، وبموافقة الخليفة المأمون، وظل والياً عليها حتى وفاته ليلة الاثنين لثمان خلون من شعبان سنة ٢٠٦ هـ^(٩٢٤). وفى اليوم الثانى من وفاة أبي نصر بايع الجند أخيه عبيد الله بن السرى وبموافقة الخليفة المأمون^(٩٢٥). إلا أن عبيد الله دخل فى منازعات مع المأمون الذى حاول بسط نفوذه على مصر، وانتهى الأمر بإرسال المأمون جيشاً كبيراً بقيادة أعظم قواده عبد الله بن طاهر، الذى تمكن من إخضاع عبيد الله بن السرى يوم الاثنين لست بقين من صفر عام ٢١١ هـ، وبذلك انتهى عهد آل السرى، وعادت مصر إلى خضوعها للخلافة العباسية^(٩٢٦). على أنه مما يلاحظ أن مصر خرجت من يد آل السرى خراسانى الأصل ليتولاها عبد الله بن طاهر خراسانى الأصل أيضاً.

ومن الأسر الأخرى الفارسية الأصل التى لعبت دوراً بارزاً فى مصر الإسلامية أسرة الماذرائيين الذين نزحوا إلى مصر عبر العراق، ومن ثم نعت البعض هذه الأسرة بـ "العراقية الفارسية الأصل"^(٩٢٧). ومنهم كذلك أسرة بنى المهاجر، فهم من أهل فارس، تواجدوا وعاشوا بمصر، وانتهجوا نهج الماذرائيين فى حياتهم الاجتماعية وفى إقبالهم على

الترف^(١٠٠٣).

ولم يكن انتهاء النفوذ الفارسي في العراق حائلاً أمام استمرار تواجد العناصر الفارسية في مصر، بل يبدو أنه وفد إليها أعداد كبيرة منهم، فقد ورد ما يفيد أن أحمد بن طولون عندما وجد الكنز عند الأهرام واتسع حاله وعظم أمره، استكثر من شراء المماليك الديالمة^(١٠٠٤)، حتى بلغ عددهم أربعة وعشرين ألفاً^(١٠٠٥).

ولم يقتصر توافد الفرس إلى مصر على الحكام والقواد والجنود، فقد وفد إليها وزارها أيضاً العديد من العلماء، منهم: الحسن بن شجاع أبو علي البلخي الحافظ (ت ٢٤٤هـ)^(١٠٠٦)، وأبو عبد الله محمد بن حماد الطهراني (ت ٢٦١هـ)^(١٠٠٧)، وأبو حرب محمد بن أحمد الحافظ (ت ٢٧٨هـ) وهو من بلخ بخراسان^(١٠٠٨)، وأبو إسحاق إبراهيم بن يوسف بن خالد الهسجاني الرازي (ت ٣٠١هـ)^(١٠٠٩)، وأبو إسحاق إبراهيم بن أحمد بن إسحاق المروزي (ت ٣٤٠هـ)^(١٠١٠).

ومن العناصر الفارسية التي توافدت على مصر أيضاً طبقة التجار، وقد استوطن بالفسطاط منذ القرن الثالث الهجري / ٩م جالية عظيمة من الفرس، ساهموا بنصيب موفور في الحركة التجارية في البلاد، وقد كان لهذه الجالية في العصر الطولوني شأن عظيم في الحياة الاقتصادية^(١٠١١).

ولعل ما يؤكد قدر التجار الفرس الذين وفدوا على مصر في العصر الطولوني، أن أحد التجار القدامين من خراسان إلى خماروية بن أحمد بن طولون، كان معه بضاعة لا يقل ثمنها عن مائة ألف دينار، عرض بعضها على خماروية فاشترها كلها وأودعها مخازنه^(١٠١٢).

ومن المعتقد أن كثرة توافد التجار الفرس إلى مصر في العصر الطولوني أدى إلى تغيير التكوين الاجتماعي لطبقة التجار في البلاد، إذ كانت هذه الطبقة في العصر البيزنطي تتركز بصورة رئيسية في الإسكندرية وتتكون بصفة خاصة من اليهود إلى جانب الروم والأقباط والسوريين مع عناصر أخرى، وقد استمرت هذه الطبقة في مزاوله نشاطها تحت الحكم العربي، بعد أن أضيف إليها طبقة من التجار العرب الذين استوطنوا البلاد، وإثر تعطل الطريق التجاري في الخليج العربي المتجه إلى بلاد الشرق والذي كان يعمل فيه التجار الفرس، وعودة تجارة الشرق إلى طريقها الأول (طريق البحر الأحمر)، وفدت جالية عظيمة من تجار فارس إلى مصر في العصر الطولوني، مما أدى إلى تغيير التكوين الاجتماعي لطبقة التجار في البلاد في هذا العصر^(١٠١٣).

وفي العصر الاخشيدي استمر في البلاد تواجد جالية فارسية عظيمة كانت تحترف مهنة التجارة^(١٠١٤).

ولم يقتصر دور التجار الفرس على نقل منتجات إيران إلى مصر فحسب، بل ساهموا أيضاً في نقل منتجات الشرق والغرب إليها. إذ كان لإيران علاقات تجارية نشطة ومتميزة مع بلاد الشرق وخاصة عن طريق ميناء سيراف^(١٠١٥) الذي كانت تحط فيه السفن القادمة من الصين، وكذلك السلع القادمة من بحر الهند بواسطة سفن السيرافيين، وكانت بعض هذه

السلع تحمل إلى مصر من خلال مراكب القلزم. إذ كان لايتها لمراكب السيرا فيين سوك ذلك البحر لصعوبته وكثرة جباله النابتة فيه^(١٠١٦).

وإذا كان اطلاع بلاد فارس ينصيب في نقل سلع تجارة الشرق إلى مصر أمر طبيعي بحكم موقعها الجغرافي ولسهولة الاتصال مع بلاد الشرق من ناحية ومع مصر من ناحية أخرى، فقد كان للتجار الفرس نصيب أيضاً في نقل سلع من أقطار نائية عنها كالأندلس إلى مصر، ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى تاجر فارسي يدعى أبو يزيد ثيمة بن موسى بن الفرات القسوي. الذي رحل إلى الأندلس متبعاً الطريق البحري من البصرة إلى مصر. ومن الإسكندرية بحراً إلى الأندلس. وكان يعمل في تجارة الوشي. وقد توفي هذا التاجر في مصر أثناء رحلة العودة إلى وطنه سنة ٢٣٧هـ^(١٠١٧). ولا بد أن العديد غيره من ألتجار الفرس كانوا قد سلكوا نفس طريقة، فكانت مصر مركزاً لعبور التجارة من فارس إلى الأندلس وبالعكس، ومن الطبيعي أن تنفذ بعض سلع هذين القطرين إليها عن طريق هؤلاء التجار.

وقبل أن ننهي الحديث عن علاقة مصر ببلاد فارس في هذه الفترة، نود الإشارة إلى أنه قد وصلنا العديد من الأدلة المادية والتاريخية التي تفيد بتواجد العناصر الفارسية في مصر، وقد احتفظوا في أسمائهم بنسبتهم إلى موطنهم الأصلي بلاد فارس^(١٠١٨). ومن هذه الأدلة المادية شاهد قبر يحمل اسم خديجة بنت عبد الخالق بن عامر الفارسي، وهو مؤرخ بسنة ٢٤٧هـ^(١٠١٩)، وشاهد آخر باسم رحمة ابنت إسماعيل الفارسي مؤرخ بسنة ٢٥٣هـ^(١٠٢٠).

وإذا ما انتقلنا إلى علاقة بلاد فارس مع مصر في العصر الفاطمي، فقد كان للفاطمين علاقات مع بلاد فارس قبل توجههم إلى المغرب الإسلامي، إذ كانت الدعوة الإسماعيلية رائجة في بلاد فارس^(١٠٢١) منذ أيام عبد الله بن ميمون القداح^(١٠٢٢)، الذي أرسل الدعاة إلى هذه البلاد كما أرسلهم إلى الكوفة والأهواز واليمن، وكان من أشهر دعاة في فارس "خلف" الذي قام بنشر الدعوة الإسماعيلية في الري وقم وقاشان وطبرستان وغيرها، وتمكن من أن يجمع حوله لقيفاً من الإسماعيلية، عرفوا باسم "الخليفة" نسبة إليه وعمل على أن يجذب إلى دعوته طائفة من رجال العلم وكبار الأمراء بهذه البلاد^(١٠٢٣).

وبعد قيام الدولة الفاطمية في بلاد المغرب استمر نشاط دعاة في بلاد فارس. وقد تعاطف بعض حكام وأمرأ هذه البلاد مع الدعوة الإسماعيلية، إذ فكر يوسف بن أبي الساج أمير الري في خلع طاعة الخليفة العباسي المقتدى والدخول في طاعة الخليفة الفاطمي عبيد الله المهدي بالقيروان، وذكر أنه متى جمع خراج واسط والكوفة وسقى الفرات عن عام ٣١٤هـ، شق عصا طاعة الخليفة العباسي وأظهر الدعوة للمهدي، ثم دعا الناس إلى الدخول فيما دخل فيه^(١٠٢٤). كما أن مرداويج بن زيار الديلمي، أحد قواد الأصغر أمير قزوین، تمكن من طرد هذا الأمير واستولى على بلاده ثم فتح الري وأصبهان، كان يبعث بالرسل والأموال الكثيرة إلى الخليفة الفاطمي عبيد الله المهدي. وأعلن رغبته في الدخول في طاعته^(١٠٢٥).

وليس أدل على ما بلغت الدعاة الإسماعيلية من نجاح في بلاد فارس، ما قام به داعيهم أبو عبد الله محمد بن أحمد النسفي، الذي تمكن من ضم الكثير من أهل خراسان

إلى المذهب الإسماعيلي، بل وتمكن من الوصول إلى الأمير الساماني^(١٠٢٦) نصر الثاني بن أحمد (أمير خراسان وما وراء النهر ٣٠١-٣٣١هـ) الذي رحب بمبادئه ودعاه لمقابلته، ومما يؤكد ميل هذا الأمير الساماني للدعوة الإسماعيلية ذلك الكتاب الذي أرسله إلى عبيد الله المهدي يعترف فيه بسلطته الروحية ويعده بإمداده بالرجال، وقال في كتابه: "أنا في خمسين ألف مملوك يطيعونني، وليس على المهدي بهم كلفة، ولا مئونة، فإن أمرني بالمسير سرت إليه ووقفت بسيفي ومنطقتي بين يديه وامتلئت أمره"^(١٠٢٧).

ومما سبق يتضح أن للفاطميين قاعدة عريضة في بلاد فارس، منذ تواجدهم في بلاد المغرب، ولم تقتصر تلك القاعدة على أفراد الشعب بل تضمنت بعض القادة والحكام والأمراء ورجال الدين، ومن الطبيعي أن يزداد تطلع الفاطميين إلى تلك البلاد بعد قدومهم إلى مصر، وذلك لتضييق الخناق على الخلافة العباسية في بغداد، ومن مظاهر اتصال الفاطميين بمصر مع بلاد فارس أنه في عهد المعز لدين الله كانت بلوخستان تعترف بالسيادة للفاطميين، وأن أهلها كانوا يجمعون أموالاً وذخائر كثيرة تجل عن الوصف، ويدكرون أنها للخليفة الفاطمي^(١٠٢٨).

كما كان الخليفة الحاكم بأمر الله يهتم ببحث دعائه في خراسان، وورد ما يفيد أنه نجح في إقامة المذهب الشيعي فيها، واستجاب له عالم عظيم، فأرسل إليها الأموال لاستمالة الرجال إلى مذهبه^(١٠٢٩).

وبعد ظهور الدولة الغزنوية (٣٣٦-٥٨٢هـ)^(١٠٣٠)، تطلع الفاطميون لاستمالة حكامهم للدخول في المذهب الشيعي، فأرسل الخليفة الحاكم بأمر الله إلى السلطان يمين الدولة محمود بن سبكتكين (٣٨٨-٤٢١هـ) كاتباً يدعو فيه لمذهبه، إلا أن محموداً أهان كتاب الحاكم بأمر الله إهانة بالغة، فلما تولى الخليفة الظاهر بن الحاكم (٤١١-٤٢٧هـ) أرسل بكتاب إلى محمود بن سبكتكين يدعو إلى طاعته، كما أرسل إليه بهدية كانت سبع جبيب وفرجية ومركب ذهب، ولم يلتفت السلطان الغزنوي إلى كتاب الظاهر وبعث به وبالهدية إلى الخليفة العباسي القادر حيث ألقاها في النار^(١٠٣١).

وربما كان من أهم عوامل انتشار المذهب الفاطمي في بلاد فارس، أن حكم تلك البلاد أسرة شيعية وهم آل بويه (٣٢٠-٤٥٤هـ)، وقد مر بنا ما كان بين الخليفة الفاطمي العزيز والسلطان البويهى عضد الدولة، من صلات بينهم وتبادل الرسائل والسفارات، واستمرار الدعوة الفاطمية بعد الوحشة التي قامت بين العزيز وعضد الدولة، ودخول السلطان البويهى أبو كاليبجار في الدعوة الفاطمية^(١٠٣٢).

وإذا كان الداعي الفاطمي المؤيد في الدين الشيرازي قد أصاب نجاحاً في نشر المذهب الفاطمي في بلاد العراق^(١٠٣٣)، فقد كان له نشاط متزايد في هذا الصدد ببلاد فارس. إذ كان أبوه داعياً للمذهب الفاطمي في شيراز وكان يتمتع باحترام الناس وتبجيلهم وكان على اتصال بالخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، واستمر ابنه (المؤيد في الدين) في نشر هذه الدعوة، واستطاع أن يكسب عطف السلطان البويهى أبى كاليبجار وأن يظل يتابع نشر الدعوة الإسماعيلية في شيراز^(١٠٣٤). حتى وبعد أن انتقل المؤيد في الدين

إلى الأهواز - خوزستان^(١٠٣٥). تابع نشر هذه الدعوة في تلك البلاد، وجمع شيعته من حوله، واتخذ من أحد المساجد المهتمة مكاناً للاجتماع، فأصلح المسجد وعمر منبره ووضع عليه لوحة من الذهب عليها أسماء الأئمة من أبناء علي بن أبي طالب إلى المستنصر بالله الفاطمي، وكان يدعو لهذا الأمام في خطبة الجمعة^(١٠٣٦).

وبفضل نشاط الدعاة الفاطميين في بلاد فارس وما لاقيه في هذا الصدد من نجاح، فقد كان من بين جنود بني بويه عدد غير قليل يميل إلى الفاطميين، مما كان له دور في تسهيل مهمة البساسيري في إقامة الدعوة للخليفة المستنصر في بغداد عام ٤٥١هـ^(١٠٣٧). ومن بين مظاهر ازدياد النفوذ الشيعي في بلاد فارس ما ذكره "ناصر خسرو" أنه عندما بلغ في رحلته قزوین^(١٠٣٨) في التاسع من المحرم سنة ٤٣٨هـ، كان حاكمها من العلويين^(١٠٣٩).

وإذا كان من الطبيعي أن يلقي المذهب الشيعي انتشاراً واسعاً في بلاد فارس خلال الحكم البويهية، وأن يجد الفاطميون لهم موضع قدم في تلك البلاد، فلم يكن سقوط الدولة البويهية وظهور نجم الأتراك السلاجقة سنيي المذهب، حائلاً أمام استمرار هذه الدعوة في بلاد فارس، رغم ما بذله السلاجقة من جهد في القضاء على المذهب الإسماعيلي في هذه البلاد، فقد نشط دعاة هذا المذهب في تلك البلاد منذ أواخر القرن الخامس الهجري / ١١م، وربما يرجع السبب في ذلك إلى بعد هذه البلاد عن بغداد مركز الخلافة، كما أن السلطان السلجوقي ألب أرسلان (٤٥٥-٤٦٥هـ) أقدم بإلغاء نظام البريد مما جعل من المتعذر على السلاجقة استقصاء أخبار دولتهم، فأحكم الإسماعيلية أمورهم في شرق العالم الإسلامي^(١٠٤٠).

ومما يؤكد نشاط الدعاة الفاطميين في تلك البلاد أن أحد دعائهم وهو هبة الله الشيرازي استطاع أن يضم لتلك الدعوة إبراهيم ينال أخو السلطان السلجوقي طغرل بك، على أن "تكون الخطبة لهم (أي الفاطميين) بالخلافة والإمامة مقدمة على خطبتهم"، وكان من نتيجة ذلك أن ثار إبراهيم على أخيه طغرل بك، وانتهر البساسيري فرصة نشوب الحرب بينهما، واستولى على بغداد في شهر ذي القعدة سنة ٤٥٠هـ^(١٠٤١).

ويبدو أن القرامطة^(١٠٤٢) قد ساهموا بدور في نشر المذهب الإسماعيلي في بلاد فارس، فقد ذكر ابن ميسر أن الحسن بن صباح رئيس الإسماعيلية، قدم إلى مصر متخفياً في زي تاجر واجتمع بالخليفة المستنصر (عام ٤٧٩هـ)، وتكفل له بإقامة دعوته في خراسان وبلاد العجم، فوصله المستنصر بالمال الذي يعينه على ذلك، فتوجه إلى بلاد فارس حيث قام ببث الدعوة الإسماعيلية في بلاد ديلمان والجبل التي كانت تلك الدعوة فيها من قبل، وبفضله شاعت الإسماعيلية وعمت بها^(١٠٤٣).

ومما ورد وبشير إلى ازدياد نفوذ المذهب الإسماعيلي في بلاد فارس. أنه في سنة ٥٤٩هـ اجتمع كثير من أصحاب هذا المذهب في قيسستان^(١٠٤٤). وبلغ عددهم سبعة آلاف فارس وراجل، وساروا يريدون خراسان، فدخلوا في قتال شديد مع جيش أحد أكابر أمراء خراسان، وانتهى الأمر بهزيمتهم^(١٠٤٥)، وعلى الرغم من تلك الهزيمة فهو أمر يؤكد قوة

تواجد الاسماعيلية في هذه المنطقة.

ومما سبق يتضح إلى أي مدى تغلغل النفوذ الشيعي في بلاد فارس، وما بلغه النفوذ الفاطمي في تلك البلاد. وكان من ثمرة التقارب بين مصر وهذه البلاد في تلك الفترة، أن وفد على مصر من بلاد فارس عدد من دعاة الشيعة، وكان أعظمهم تأثيراً في السنوات الأخيرة من عصر الحاكم: حمزة بن علي الزوزني^(١٠٤٦)، الذي أظهر الدعاة إلى عبادة الحاكم وأن الإله حل فيه، واجتمع حوله غلاة الإسماعيلية وتلقب بهادي المستجبين، وكثر من دخل في دعوته وشاع ذلك وظهر، وكان الخليفة الحاكم ينفرد به ويحادثه إذا مر به عند المسجد الذي لازم الجلوس فيه الزوزني عند سقاية ديدان بظاهر باب النصر^(١٠٤٧). ومنهم أيضاً حسن بن حيدرة الفوغانى^(١٠٤٨) المعروف بالأخرم، ومحمد بن إسماعيل الدرزي، وكان من القائلين بالوهية الخليفة الحاكم، وقد شرح دعوته وأصوله في رسالة قدمها إلى الحاكم، فقربه إليه وارتفعت منزلته عنده^(١٠٤٩).

ومن بين الشيعة الفرس الذين وفدوا على مصر في العصر الفاطمي، الرحالة المشهور ناصر خسرو، صاحب كتاب سفرنامه، الذي بدأ رحلته من بلاد فارس عام ٤٣٧هـ، وقد أثر أن يرتحل إلى مصر، بعد أن سمع من دعاة المذهب الفاطمي في خراسان وفارس عن مذهب جديد له تنظيم دقيق^(١٠٥٠)، وقد أتيح له أن يدرس المذهب الفاطمي، بل وأصبح فيما بعد من أكبر دعاة، وعلى إثر عودته من رحلته إلى بلخ سنة ٤٤٤هـ، تنقل كثيراً في خراسان التي عين حجة لها من قبل الفاطميين، ثم انتقل إلى مازندران التي استطاع أن يقنع الكثير من أهلها بالدخول في مذهبه^(١٠٥١).

ومن الشخصيات المؤثرة التي وفدت على مصر أيضاً من بلاد فارس، القاضي الرشيد بن الزبير صاحب الكتاب الشهير "الذخائر والتحف"، فقد كان يعمل في خدمة السلطان البويهى أبى كاليبجار، فلما انهزم بنيان الدولة البويهية ومات أبو كاليبجار سنة ٤٤٠هـ، هاجر إلى مصر وتوطن بها وتوظف عند الفاطميين، ومن المرجح أنه ترك كرمان مسقط رأسه واتجه إلى مصر، لأنه كان شيعياً لم يرغب أو لم يتمكن من البقاء في الدولة السلجوقية^(١٠٥٢).

ومن الجدير بالذكر أن علماء فارس الوافدين على مصر في العصر الفاطمي، لم يقتصروا على الشيعة، فقد وفد من أصبهان^(١٠٥٣) العالم السنى الكبير الحافظ أبو الطاهر أحمد بن محمد بن أحمد السلفى، ونزل على الإسكندرية حيث اشتغل بالتدريس وخاصة تدريس الحديث، وكانت حلقاته في أول الأمر تعقد في مساجد الإسكندرية، حتى قام الوزير الفاطمي العادل بن السار (ت ٥٤٨هـ) ببناء مدرسة له عُرفت أول الأمر بالمدرسة العادلية، نسبة إلى بانيها، ثم عُرفت فيما بعد باسم المدرسة السلفية، نسبة إلى أستاذها وشيخها^(١٠٥٤).

ولم يقتصر توافد الفرس على مصر في العصر الفاطمي عند حد العلماء والرحالة والموظفين، بل كانت تأتيها بعض الجماعات، ومنهم قوم من الديالمة وصلوا مع أفككين غلام معز الدولة بن بويه، وكان من بينهم أولاد معز الدولة، وذلك في سنة ٣٦٨هـ، في خلافة العزيز بالله، ونزلوا بخرطة في القاهرة عرفت بـ "حارة الديالمة"^(١٠٥٥).

وأشار ناصر خسرو أنه ضمن فرق الجيش الفاطمي زمن المستنصر، فرقة من أبناء

الملوك والأمراء جاءوا لمصر عن أطراف العالم. وكان من بينهم أولاد ملوك الديلم^(١٠٦٦). ومما يؤكد تميز الديلم في هذا الوقت، أنه كان ضمن مراسم ركوب المستنصر، أن يمتص بقلعة عارية من كل ما يزينها، ويسير في ركابه ثلاثمائة من الديلم، حاملين المعاول مرتدين الحلل السندسية المصنوعة في بلاد الروم^(١٠٥٧).

وظهرت في أوائل عهد الخليفة المستنصر أسرة فارسية الأصل قدمت إلى مصر من جنوب فارس عبر العراق وهي أسرة التستري^(١٠٥٨). وكان رأس هذه الأسرة وهو أبو سعيد إبراهيم بن سهل التستري اليهودي، من أقوى رجال الدولة في خلافة المستنصر. وقد استبد فترة من الوقت بالسلطة، مما أثار عليه حقد الوزير أبو منصور صدقة بن يوسف الفلاحى. فدبر له مكيدة انتهت بقتله، إلا أن ذلك لم يحمل المستنصر على صرف آل التستري عن مناصب الدولة، فأسند إلى أخيه أبى نصر ديوان خاصته، وقلد ابنه إدارة أحد الدواوين^(١٠٥٩).

وقد أشارت وثائق الجنيزة أنه منذ بداية القرن الخامس الهجرى / ١١م، عاش بعض اليهود في مصر وكانوا يحملون القاباً عائلية تنسب إلى ثلاثة مدن فارسية، هي: الكازرونى^(١٠٦٠) والشينيزى^(١٠٦١)، والتوزى^(١٠٦٢). ومن المرجح أن هذه الأسماء الثلاثة لعائلات قد هاجرت من بلاد فارس إلى مصر^(١٠٦٣).

وكان توجه أهل فارس لأداء فريضة الحج بالأراضى المقدسة بالحجاز، فرصة سانحة للفاطميين لتوطيد علاقاتهم مع أهل تلك البلاد، فأولوهم عناية خاصة، ومن ذلك ما حدث مع الحجاج من أهل خراسان. إذ ورد أنه في شهر صفر سنة ٤١٤هـ وصل الخبر إلى مصر يفيد بأن أهل خراسان تعذرت عليهم الطريق التى كانوا يسلكونها من مكة إلى بغداد. فاضطروا إلى المسير إلى إيلة ومنها إلى الرملة، ومن الرملة على طريق الشام إلى بغداد. فوصلوا في ستين ألف ناقه ومائتى ألف إنسان، فخرجت المكاتبات من الخليفة الفاطمى الظاهر إلى سائر ولاة الحرب بالشام، باستقبال هؤلاء الحجاج وإزالهم، وإكرام مقدميهم. وتهيئة البلاد لهم، وتزويدهم بالطعام والعلف^(١٠٦٤). ويبدو أن ترحيب الدولة الفاطمية وإكرام هؤلاء الحجاج كان بدافع نشر المذهب الفاطمى بينهم، بدليل ما ذكره المسبحى: "وزوال ما كان يعرف به أهل هذه الدولة المباركة من الكفر وفساد الدين. وانصرف القوم إلى بلادهم وهم شاكرون مكرمون"^(١٠٦٥).

ومما يدل على الوقع الكبير لتلك الحفاوة التى لقيها الحجاج الخراسانيون من قبل الخلافة الفاطمية، أنه في العام التالى مباشرة - في صفر سنة ٤١٥هـ - وصل عدد كبير من حجاج خراسان إلى مصر بعد أداء فريضة الحج. وكان معهم الأمتعة والجهازات، ووصل معهم رسول صاحب خراسان^(١٠٦٦) بهدية إلى الخليفة الظاهر تحتوى على ثياب ديباج، ونوق حسان، وطيور وبغاوات. فأكرمه الخليفة الفاطمى واستعداد عند ركوبه، وسار في موكبته. ثم عاد إلى قصره^(١٠٦٧).

ومن الطبيعى أن يكون ذلك التواجد المكثف للفرس في مصر خلال العصر الفاطمى قد ساهم في نقل بعض المظاهر الحضارية والتأثيرات الفنية الإيرانية إلى مصر، كما أنه ليس

من المستبعد أن يكون من بينهم من هو ذو خبرة أو محترف للأعمال الفنية^(١٠٦٨)، وأن يكون من بينهم أيضاً من هو على دراية وإلمام بالفنون والزخرفة. ويمكننا أن نعطي على ذلك مثلاً بالرحالة الفارسي ناصر خسرو فقد أشار إلى ذلك صراحة حيث ذكر أنه بعد أدائه فريضة الحج بالحجاز ومغادرته لمكة في التاسع عشر من شهر ذي الحجة عام ٤٤٢ هـ، مر به "الفلج"^(١٠٦٩)، "وكان هناك مسجد نزلنا فيه، وكان معي قليل من اللونين القرمزي واللازورد. فكتبت على حائط المسجد بيت شعر ووضعته في وسطه ورق الشجر، فأرأوه وتعجبوا" أي أهل فلج، وتجمع أهل القلعة كلها ليتفرجوا عليه"، ثم طلبوا منه أن ينقش محراب هذا المسجد، فنقشه لهم كما طلبوا^(١٠٧٠). وإلى جانب ما تحمله شهادة ناصر خسرو تلك من أنه كان يجيد فن الزخرفة النباتية والكتائية، بدليل إقدامه على عملها، فإن ذكره باحتفاظه ببعض من اللونين القرمزي واللازورد، أمر يثير التساؤل، فما الذي يجعله في رحلته الشاقة هذه أن يحتفظ بمثل هذه الألوان؟ ربما كانت الإجابة على ذلك أن ناصر خسرو كان محترفاً لفنون الزخرفة، ومن ثم فليس من المستبعد أن يكون له دور ما في حمل بعض التأثيرات الفنية، وخاصة الفارسية، إلى مصر فترة زيارته لها.

ومن بين الفرس الذين تواجدوا بمصر في العصر الفاطمي وكان لهم تأثير في النواحي الفنية، عائلة التستري، فهم ينسبون إلى مدينة تستر، ذات الشهرة الفائقة في المنسوجات الحريرية والقطنية، والتي اشتهرت بتصديرها إلى الخارج^(١٠٧١)، وتشير وثائق الجنيزة إلى أن هذه الأسرة بمصر كانت تتعامل في أجود أنواع الأقمشة، كما أنهم لم يقتصروا على الاتجار في المنسوجات التي تصنع في بلدهم الأصلي "تستر" فحسب، بل كانوا أيضاً يتاجرون في "الرازي" وهي أردية مصنوعة في الري أو سميت باسمها^(١٠٧٢). ويبدو أن التستريين لم يقتصروا على استيراد المنسوجات الفارسية، فهناك احتمال بأنهم تجمعوا في أسواق القسطنطينية وقاموا بنسج الثياب التسترية التي كانوا مشهورين بها في موطنهم الأصلي، وذلك على نحو ما فعلوه في أسواق الكرخ في بغداد^(١٠٧٣).

ومن الأسر الفارسية التي أقامت بمصر في العصر الفاطمي أيضاً ويرجح أنهم كانوا يتاجرون في المنسوجات الفارسية، وربما قاموا بانتاجها في القاهرة، أسرة الكازوروني والشينيزي والتوزي^(١٠٧٤). فالأسرة الأولى منهم تنسب إلى كازوران، وقد كانت من أكبر مدن فارس صناعة لثياب الكتان، وقد سميت "دمياط الأعاجم"^(١٠٧٥)، تشبهاً بمدينة دمياط بمصر، لما وصلت إليه منتجات هذه المدينة من الفخامة^(١٠٧٦).

أما الأسرة الثانية منهم فتنسب إلى سينيز، وقد كانت لها شهرة عظيمة بنسيج الكتان، وهو الكتان السينيزي، المجمع عليه "أنه ليس بجميع أقطار الأرض كتان يعدله ولا يقاومه قوة وليناً"^(١٠٧٧).

وأما ثالث هذه الأسر الفارسية فهي تنسب إلى توز، وهي نفسها مدينة "توج" التي اشتهرت بصناعة الكتان المنسوب إليها، وقد كان أهلها أحرق بصناعته من أهل كازوران، وقد كانت ثيابها رقيقة مهلهلة النسيج كأنها المنخل، وكانت ذات ألوان حسنة، لها طرز مذهبه، وتباع حزمها بالعدد^(١٠٧٨).

وورد ضمن وثائق الجنيزة ما يفيد بقدوم أحد صناع المعادن من إيران إلى مصر. ومن الملفت للنظر تحديد أنه كان صانع ملاعق فضة^(١٠٧١). وربما وفد إلى مصر أيضاً بعض الخزافين الإيرانيين، فقد وصلنا توقيع أحد خزافي الأوانى ذات البريق المعدنى وهو "ابن نظيف الأمدى"^(١٠٨٠). كما أشرف على بناء جامع القرافة الذى أنشأته تغريد أم العزيز بالله سنة ٣٦٦هـ شخص ينسب إلى بلاد فارس وهو الحسن بن عبد العزيز الفارسى "المحتسب"^(١٠٨١).

وقد كان لمصر فى العصر الفاطمى علاقات تجارية نشطة مع إيران، حيث تبادل كل من البلدين منتجاته مع الآخر. ومنها خام الحديد الذى استوردته مصر من أصفهان. نظراً لعدم كفاية ما ينتج منه فى البلاد لسد الحاجة، وتُعد المنسوجات والطنائف من أهم السلع التى تبودلت بين الطرفين^(١٠٨٢).

والشياء الملفت للنظر أنه على الرغم مما أصابته مصر وإيران من جودة وذيع صيت فى ميدان المنسوجات، إلا أن كل قطر منهما لم يقنع ويقتصر على ما أنتجه، فأقبل على الاستيراد من القطر الآخر، مما ساهم فى نهضة فنية متبادلة فى ميدان المنسوجات، لا بد وأن تكون نهضة مميزة بقدر تميز منتجات كل من القطرين.

وحول العلاقة بين الأقمشة المصرية والفارسية، يذكر "متر" أنه كانت الأقمشة بفارس هى نفس الأنواع المصرية من الديبقي والشرب والقصب، مما يدل على صلة بين الصناعة فى القطرين، ويُرجح أن لمصر الفضل فى نقل صناعة الكتان إلى فارس^(١٠٨٣). وقد مر بنا أن بمدينة كازوران إحدى أكبر مدن فارس فى صناعة الكتان، قد سميت بـ "دمياط الأعاجم" تشبهاً بمدينة دمياط المصرية.

ومن الإشارات التى وردت وتفيد باستيراد بلاد فارس للمنسوجات المصرية ما ذكره ناصر خسرو، من أنه كان ينسج فى أسبوط عمانم من صوف الخراف لأمثل له فى العالم. وأن الصوف الدقيق كان يصدر إلى بلاد العجم ويسمى بالصوف المصرى، وأنه كان من إنتاج الصعيد الأعلى لأنه لا يُنتج الصوف بمدينة مصر "الفسطاط" نفسها^(١٠٨٤)؛ كما ذكر أن ملك فارس أرسل إلى مدينة تيس بمصر، بعشرين ألف دينار ليشتري له حلة من كسوة السلطان، وأن رُسله بقوا فى هذه المدينة عدة سنين ولم يستطيعوا شراءها^(١٠٨٥).

أما بالنسبة للمنسوجات الفارسية فقد أقبل عليها فى مصر خلال العصر الفاطمى إقبالاً منقطع النظير، حتى أنه قوّم ما أخرج من خزائن القصر الفاطمى أثناء الشدة المستنصرية من أنواع النسيج الخسروانى ما يزيد عن خمسين ألف قطعة أكثرها مذهب^(١٠٨٦). وذكر أن من جملة ما أخرج أيضاً خمسة وسبعون ألف ثوب ديباج خسروانى^(١٠٨٧). ومرتبة خسروانى حمراء وعشرون ألف قطعة خسروانى فى هدبة لم يقص منها شىء، وألفا عدل شقق طميم بهدبها من سائر أنواع الخسروانى وغيره لم تستعمل وجميع ما فيها مذهب ومزخرف بأشكال مختلفة من الرسوم، فُتح عدل منها فوجدوا أكثر رسونه فيلة من خسروانى أحمر مذهب كاحسن ما يكون من العمل، وموضع نزول أفخاذ القيل ورجليه ساذجة بغير ذهب. وأخرج كذلك ثلاث آلاف قطعة خسروانى أحمر مطرز بأبيض فى هدبها لم يفصل من كـ

بيوت كاملة بجميع آلاتها ومقاطعها وكل بيت يشتمل على مسانده ومخاده ومساوره ومراتبه وبسطه وعتبه ومقاطععه وستوره وكل ما يحتاج إليه فيه، وأخرج أيضاً أربع آلاف رزمة خسروانى مذهب فى كل رزمة فرش مجلس ببسطه وتعليقه وسائر آلاته^(١٠٨٨). والنسيج الخسروانى هذا ينسب إلى خسرو شاه أحد أكاسرة الفرس^(١٠٨٩)، وكان الخسروانى فى العصر الفاطمى صفة معناها أنه مصنوع على طريقة الفرس القدماء، وهو نوع من نسيج الحرير الرقيق الحسن الصنعة^(١٠٩٠)، وقد قام الصانع بمصر فى العصر الفاطمى بتقليد هذا النوع من المنسوجات بمهارة فائقة حتى أصبح من المنسوجات الشهيرة بمصر فى هذا العصر^(١٠٩١).

ومن بين ما أخرج من القصور الفاطمية أيضاً ثياب من الحرير التسترى^(١٠٩٢) وهو نسبة إلى مدينة تستر إحدى المدن الفارسية الشهيرة فى صناعة المنسوجات. ويذكر المقرئى أنه أخرج من هذه القصور أيضاً مقطع من الحرير التسترى القرقوبى غريب الصنعة منسوج بالذهب وسائر الألوان^(١٠٩٣)، والتسترى نسبة إلى مدينة تستر السابقة الذكر، أما القرقوبى، فهو نسبة إلى مدينة قرقوب^(١٠٩٤). التى اشتهرت فى جميع البلدان بالنسيج المنسوب إليها، وكان يعمل بها ديباج معين بالذهب يسمى جرد وقليل ما يوجد مثله فى أفاق الأرض^(١٠٩٥)، وكان على هذا المقطع الحرير التسترى القرقوبى شريط طراز يتضمن كتابة نصها: "مما أمر بعمله المعز لدين الله شوقاً إلى حرم الله وإشهاراً لمعالم رسول الله فى سنة ثلثة وخمسين وثلثمائة"^(١٠٩٦)، أى قبل دخول الفاطميين مصر، مما يعنى أنه قدم معهم من بلاد المغرب. وكان هذا المقطع فيه صورة أقاليم الأرض وجبالها وبحارها ومدنها وأنهارها ومسالكها، وفيه صورة مكة والمدينة واضحة للناظر، مكتوب على كل مدينة وجبل وبلد ونهر وبحر وطريق اسمه بالذهب أو الفضة أو الحرير، وفى آخره النص الكتابى السابق ذكره^(١٠٩٧).

وكان مما أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، أعداد كبيرة من القماش الكردوانى^(١٠٩٨)، وهو قماش مشتق من اسم مدينة كرد فنا خسرو^(١٠٩٩) التى شيدها السلطان البويهى عضد الدولة (٣٣٨-٣٧٢هـ)، بالقرب من شيراز، ونقل إليها الصوافين وصناع الخز والديباج^(١١٠٠)، ومن ثم اشتهرت بصناعة المنسوجات التى وصل منها إلى مصر فى العصر الفاطمى.

ومن أنواع المنسوجات التى عُرفت بمصر فى العصر الفاطمى، النسيج السوسى^(١١٠١). وهى تنسب إلى مدينة السوس، ولدينا عدة بلدان بهذا الاسم، منها من هى بخوزستان ببلاد فارس، ومنها ما هو ببلاد المغرب وغيرها^(١١٠٢). ومن ثم فقد حدث لبس حول نسبة تلك المنسوجات أهى خاصة بمدينة السوس بخوزستان (جنوب فارس)، أم السوس فى تونس (المغرب العربى)؟ وقد رجح سرجنت "Serjeant" أن تكون منسوبة إلى السوس بتونس، مدلاً على ذلك أنه من الصعب أن يقدم النسيج العباسى المحتوى على شريط الطراز لينعم به الفاطميون أعدائهم اللدوديين^(١١٠٣). وعلى الرغم من إمكانية أن تكون تلك المنسوجات وافدة من السوس بتونس نظراً لازدهار تلك الصناعات بهذه المدينة^(١١٠٤). إلا أنه من الصعب أن نأخذ ما ذكره "Serjeant" كأمر مسلم به، فإن ما سبق ذكره من منسوجات فارسية وصلت إلى مصر فى العصر الفاطمى، إلى جانب ما سيذكر لاحقاً يجعل إمكانية نسبة تلك

المنسوجات إلى السوس بخوزستان أمراً وارداً. خاصة أنها اشتهرت بصناعة الخز الجليل^(١١٠٥). ومنها تُحمل إلى الآفاق^(١١٠٦). كما أن الأحداث التي مرت بها العلاقات بين مصر في العصر الفاطمي وبلاد فارس، من تقارب على المستوى السياسي والديني والشعبي. أمور لا يستبعد معها أن تكون تلك المنسوجات فارسية. أما بالنسبة لما أثاره "Serjeant" عن احتواء هذه المنسوجات على شريط طراز، وأن النسيج العباسي المحتوي على ذلك الشريط الكتابي يصعب أن يقدم لأعدائهم الفاطميين. وبافتراض أن ما ذكره "Serjeant" حول هذا الطراز صحيح - وإن كان الباحث لم يتوصل إلى هذه الحقيقة - إلا أنه أمر ليس بدليل. ويؤكد ذلك ما سبق ذكره من أنه أُخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة مقطع من الحرير التستري وهو منسوب إلى تستر وهي بخوزستان مثل السوس، ويحتوي هذا المقطع على شريط طراز نصه: "مما أمر بعمله المعز لدين الله شوقاً إلى حرم الله وإشهاراً لمعالم رسول الله في سنة ثلاثة وخمسين وثلثمائة"^(١١٠٧).

واستوردت مصر المنسوجات الفارسية المصنوعة في "بم"^(١١٠٨)، تلك المدينة التي اشتهرت بصناعة الثياب القطنية الفاخرة، ومنها تصدر إلى سائر البلدان، وكان من أهم ما ينسج بها الطيالة المقورة التي يبلغ الثوب منها ثلاثين ديناراً، وكانت تصدره إلى مصر وغيرها من الأقطار، وقد اشتهرت "بم" أيضاً بصناعة العمامم الرفيعة التي كانت تجد تحسناً في كثير من البلدان ومنها مصر^(١١٠٩).

كما استوردت مصر كذلك البز من نيسابور^(١١١٠)، وهي المدينة التي اشتهرت بتصدير الثياب البيض الخفيفة والعمائم، وغيرها من أنواع المنسوجات^(١١١١). واستوردت كذلك البز من إقليم الديلم، وهو إقليم عرف بأنه إقليم القز والصوف وبمهاره صناعه^(١١١٢). وربما استوردت مصر أيضاً البطائن الزرندية المعروفة، التي كان التجار يتجهزون بها إلى العراق "وربما حملت إلى مصر"^(١١١٣)، وتلك البطائن تنسب إلى زرنند وهي بلدة بين أصبهان وساوة^(١١١٤).

وعُرف في العصر الفاطمي نوع من المفارش أطلق عليه اسم "طراحة سامان"، وقد ورد أنه كان يُفرش به درجات المنبر عند صعود الخليفة عليها يوم عيد الفطر والنحر^(١١١٥). كما ذكر أنه بعد قتل الراهب أبي نجاح بن فنا سنة ٥٢٣ هـ وجد له في مقطع ثلثمائة طراحة سامان^(١١١٦). وهذه الطراحات تنسب إلى ناحية "سامان"، ولدينا مكانين عُرفا بهذا الاسم، أولهما "سامان من محال أصبهان" والثانية "سامان قرية بنواحي سمرقند، إلبيا ينسب ملوك بني سامان بما وراء النهر"^(١١١٧). ورغم ازدهار صناعة المنسوجات في بلاد ما وراء النهر^(١١١٨). فربما كانت تلك الطراحات السامان التي استخدمت في العصر الفاطمي تنسب إلى محلة سامان في أصفهان^(١١١٩). ويبدو أن محلة سامان لم تقتصر على تصدير تلك الطراحات إلى مصر فحسب، إذ ورد ما يفيد أنه أُخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية أعداد هائلة من الحصر السامانية المضروزة بالذهب والفضة وغير المطرزة منا هي تحتوي على رسوم الطيور والقبيلة وأشكال مختلفة من الصور^(١١٢٠).

ومن أنواع المنسوجات الفارسية التي عُرفت بمصر في العصر الفاطمي الأقمشة

والفرش والأبسطة الطبرستانية^(١١٣١)، وهى منسوبة إلى إقليم طبرستان ببلاد فارس ذى الشهرة الواسعة فى صناعة الابرسم الذى كانت تصدره إلى مختلف البلدان. كما اشتهر أيضاً بصناعة المنسوجات الصوفية والقطنية^(١١٣٢)، أما بالنسبة للأبسطة الطبرستانية، فقد كانت صناعتها مزدهرة فى طبرستان^(١١٣٣)، وخاصة فى مدينة آمل أكبر مدن هذا الاقليم^(١١٣٤). وقد ورد فى الكثير من عقود الزواج التى عثر عليها فى جنيزة القاهرة وتعود إلى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م وفيما بعد، ما يشير إلى طبرستانية حقيقية من طبرستان^(١١٣٥)، أى تنص على أن تكون أصلية من صناعة طبرستان نفسها، إذ كان فى الأسواق آنذاك تقليد لها عمل فى الرملة بفلسطين وفى مصر أيضاً^(١١٣٦).

ويتضح من خلال العرض السابق إقبال مصر الشديد على استيراد المنسوجات والملابس والمفارش والأبسطة من بلاد فارس^(١١٣٧)، ومن الطبيعى أن تكون تلك المنتجات قد زحرت بشتى أنواع الزخارف والرسوم، ومن المنتظر أن يقبل النساجون المصريون ليس على تقليد تلك الرسوم والزخارف فحسب، بل ربما عملوا أيضاً على تقليد أساليبها التقنية. ومما يؤكد خصوصية العلاقة بين إيران ومصر فى العصر الفاطمى، أنه عقب سقوط الدولة الفاطمية وتولى الأيوبيين، قام العديد من أهل مصر ممن آثروا الاحتفاظ بالمذهب الشيعى، بالهجرة إلى إيران، خوفاً من اضطهاد الأيوبيين لهم ومحاربة المذهب الشيعى، وكان من بين هؤلاء العديد من الفنانين وخاصة الخزافين، ومن ثم فقد أسست الطفرة القوية التى شهدتها الخزف ذو البريق المعدنى فى إيران فى الربع الأخير من القرن السادس الهجرى / ١٢ م إلى الخزافين المصريين الذين لجأوا إلى إيران^(١١٣٨).

وعلى أية حال فقد أثبتت الأسانيد التاريخية أن هناك ارتباط أكيد بين الفاطميين والفرس، وذلك لاتحادهم فى المذهب الشيعى^(١١٣٩)، وقد علّلت قوة التأثيرات الفنية الفارسية فى مصر خلال العصر الفاطمى بأن الفاطميين كانت لهم ثقافة إيرانية عميقة إذ كانوا كالأيرانيين من اتباع المذهب الشيعى^(١١٤٠)، كما اعتبر بعض الكتاب أن فترة الحكم الفاطمى لمصر كانت إيذاناً بازدياد النفوذ الفارسى العربى إلى أوسع حدوده^(١١٤١). وإذا كانت الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة سوف تكشف مدى قوة التأثيرات الفنية الفارسية فى مصر خلال العصر الفاطمى. فنود أن نؤكد على أن تلك التأثيرات الفارسية قد شملت بعض المظاهر الحضارية فى العصر الفاطمى، حيث حرص الفاطميون على الاحتفال ببعض الأعياد القومية الفارسية كعيد النيروز الذى يُنسب إلى ملك الفرس الرابع جمشيد، وكذلك عيد السدق، واسمه بالفارسية (سده) وهو عيد ينسب الفرس إلى ملكهم الأول، واحتفال الفاطميين بتلك الأعياد القومية الفارسية يوضح تأثيرهم إلى أبعد مدى بحضارة الفرس فى جوهرها ومظهرها^(١١٤٢). كما تشبه الخلفاء الفاطميين ببعض المراسيم الساسانية التى كان يتبعها الأكاسرة، كاجلوس عند انعقاد مجلس الملك خلف ستارة، ثم ترفع الستارة بعد ذلك^(١١٤٣). وربما يؤكد مدى حرص الفاطميين على التشبه بالأكاسرة، ما ذكره أحد المؤرخين من أنه عاين فى القصور الفاطمية "إيواناً يقولون أنه بنى على مقدار إيوان كسرى الذى بالمدائن من أرض العراق؛ وكان يجلس فيه خلفاؤهم"^(١١٤٤). كما انعكس تأثير

الخلفاء الفاطميين بالأكاسرة في هيئة ملابسهم، حيث كان الخليفة يلبس حول وسطه حزام عريض يعلوه حزام آخر مطرز بالذهب يعقد ويتدلى جزء منه من الأمام، ومن المرجح أن هذا الأسلوب مستمد من الملوك الساسانيين^(١١٣٤).

وجرياً على ما انتهجته الدراسة من توضيح للدور الغير مباشر الذي لعبته بعض الأقطار في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، فإن الباحث يعتقد أن تقوم إيران بمثل هذا الدور وخصوصاً بالنسبة للتأثيرات الصينية والهندية والتركية (بلاد ما وراء النهر) إذ كانت لإيران علاقات خاصة وقوية مع هذه الأقطار^(١١٣٥)، ولها في نفس الوقت علاقات خاصة ومتميزة مع مصر.

وفيما يتعلق بالصلات الفنية الإيرانية الصينية وتأكيداً لما نعتقده من أهمية إلقاء الضوء على هذه الصلة، نقتبس فقرة ذكرها "بنيسون" عن الفن الإيراني حيث ذكر: "إن الفن الفارسي لا يمكن أن يفهم على حقيقته غير الرجوع إلى فن الصين"^(١١٣٦).

ومن المعتقد أن اتصال الفن الإيراني بالصين يرجع إلى العصر الاخميني (٥٥٩-٣٣١ ق.م)، حين بدأت الأساليب الفنية في الصين وإيران تلتقي في أواسط آسيا وترجع كل منها إلى البلد الآخر^(١١٣٧)، وإن كان من المرجح أن الصلات الثقافية بين القطرين ترجع إلى ما قبل هذا العصر، إذ أن الديانة البوذية حين انتقلت من الهند إلى الصين مروراً بأواسط آسيا الذي كان مشبعاً بالثقافة الإيرانية، فتأثرت بهذه الثقافة إلى حد بعيد^(١١٣٨).

وقد تطورت العلاقات فيما بعد وتشعبت بين القطرين، ونعطي على ذلك أمثلة بسيطة منها تلك الهدية التي أهداها ملك الصين إلى كسرى أنوشيروان، فيها من عجائب ما يحمل من أرض الصين وتهديه الملوك إلى أكفائها. وكان من بينها ثوب حرير صيني عسجدي فيه صورة الملك جالساً في إيوانه، وعليه حليته وتاجه، وعلى رأسه الخدم، وبايديهم المذاب، والصورة منسوجة بالذهب، وأرض الثوب لازورد^(١١٣٩).

وليس أدل على عمق الصلات بين الفرس والصين من فرار يزدجرد آخر ملوك آل ساسان بعد هزيمته من العرب في موقعة نهاوند عام ٢١ هـ. إلى بلاد الصين مستنجداً بامبراطورها (تانغ ثاني جونغ) الذي عطف عليه، ووعدته بإمداده بإعانات عسكرية وعدد حربية من ممتلكاته المجاورة لبلاد فارس، وبالفعل أوفى له بوعده ومده بجنود من التتار الذين كانوا يعترفون بسلطته، إلا أن يزدجرد لم يستطع تحقيق آماله واسترداد تركه أجداده^(١١٤٠). وقد استمر هذا التعاون أيضاً بعد وفاة (تانغ ثاني جونغ)، حيث ارتقى ابنه (تانغ كاو جونغ) عرش الصين، فراح بفيروز بن يزدجرد وأسكنه عاصمته، كما حاول (تانغ كاو جونغ) إعادة يزدجرد بن فيروز ملكاً على إيران بعد وفاة أبيه فيروز، إلا أنه فشل في محاولته^(١١٤١).

أما على المستوى الفني، فقد أعجب الفنانون في الشرق الأقصى بالأساليب الفنية الإيرانية، وكان لتبادل الهدايا والتحف بين ملوك الصين وإيران سبباً في انتشار بعض الزخارف الإيرانية في فنون الشرق الأقصى، وكان إعجاب ملوك الصين بالتحف الإيرانية شديداً حتى كانوا يضمونها إلى أئمن التحف الصينية التي كانوا يحتفظون بها بين كنوزهم

الفنية العظيمة^(١١٤٢).

وقد ظهرت التأثيرات الفنية المتبادلة بين الصين وإيران قبل الإسلام، إذ أعجب كل منهما بالموضوعات الزخرفية على المنسوجات^(١١٤٣) في البلد الآخر، والعمل على تقليدها. فنتج مصانع النسيج أقمشة صينية نفيسة وذات زخارف ساسانية، وأقمشة إيرانية وذات زخارف صينية^(١١٤٤).

وقد استمرت التأثيرات الصينية على المنسوجات الإيرانية في العصر الإسلامي، ومن أمثلة ذلك قطعة من نسيج الكتان الأبيض، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. من صناعة دار طراز الخاصة بمدينة مرو ومؤرخة بسنة ٢٧٨هـ، وتظهر على هذه القطعة الزخرف الصيني السائد في المنسوجات والسجاد، وهو زخرف شبيه بالغمام يعرف باسم "التشي"^(١١٤٥). كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس بقطعة من النسيج الإيراني تنسب إلى خراسان في القرن الرابع الهجري / ١٠م، تحتوي على زخارف حيوانية وخرافية، فيظهر فيها رسوم لفيلة بين أقدامها حيوانات الجريفون، وتبدو عليها مسحات صينية تشير إلى أن العناصر المستمدة من الشرق الأقصى قد أخذت في الظهور بقوة^(١١٤٦).

ومما لوحظ على صناعة المنسوجات في إيران خلال العصر السلجوقي، أنه بدأت فيها نهضة شاملة وتقدم ملموس، ومن بين أسباب هذا الازدهار ما أفاده الإيرانيون على يد السلاجقة من الأساليب الصينية التي تتجلى في دقة رسم النبات والطيور والحيوان^(١١٤٧).

أما بالنسبة لعلاقة المعادن الإيرانية بالصين، فيذكر أحد الباحثين "وهنا يمكن الإشارة إلى الصين في البحث عن أصول صناعة الأواني والتحف المعدنية إذ الحقيقة أنه لا بأس من أن تكون الصحاف الساسانية وشغل المعادن الإيراني متأثرة بالصناعة الصينية في هذا المجال"^(١١٤٨). ولهذه الإشارة أهمية بالغة، فمن المعروف أن التحف المعدنية الإسلامية قامت معتمدة على المعادن الساسانية، وإن صح ما ذكره الباحث من تأثر التحف المعدنية الإيرانية بالصين، فليس من المستبعد أن تتسرب بعض التأثيرات الصينية إلى التحف المعدنية الإسلامية عبر إيران.

ويُعد ميدان الخزف الإيراني أكثر مجالات الفنون التطبيقية تأثراً بالفنون الصينية، وقد كانت قوة العلاقة بين الصين وإيران في هذا المجال إلى الحد الذي صنع فيه الخزافون الصينيون تحفاً خزفية على أذواق الإيرانيين، إذ وصلنا عدة نماذج يتجلى فيها الذوق الإيراني من ناحية الشكل والزخرفة، إلا أن هذه القطع تحتوي في أسفلها اختتاماً صينية، ومن المرجح أن هذه القطع الخزفية صنعت إما في مصانع الصينيين بإيران، وإما في المصانع الإيرانية التي كان فيها صناع صينيون^(١١٤٩).

وقد أصاب الخزافون المسلمون في إيران قدراً كبيراً من النجاح في تقليد التحف الخزفية الصينية، إلى الحد الذي يصعب معه التفريق بين ما صنع منه في بعض المراكز الإيرانية كالري وبين القطع الصينية الحقيقية^(١١٥٠). ومن بين أنواع الخزف الصيني الذي قلده الخزافون الإيرانيون خزف أسرة "تانج" (٦١٨-٩٠٦م) المبقع^(١١٥١)، وقد عُثر على نماذج منه في أطلال مدن الري والسوس واسطخر وساوّة وفي مازندران وغيرها^(١١٥٢). كما

قُلت إيران أيضاً نوعاً من الخزف الأبيض ذى زخارف محزوزة على نمط بورسلين أسرة "تانيج" (١١٥٣).

وعلى أية حال فقلة التأثيرات الصينية فى الخزف الإيرانى من الأمور المحسونة. ولسنا فى هذا المجال الضيق ندعى أننا يمكن تتبع هذا الموضوع (١١٥٤) فهو يخرج عن مجال الدراسة. وإن كانت الإشارة إليه أمر ضرورى لاحتمال انتقال التأثيرات الصينية إلى مصر عبر إيران. وربما يدعم ما ذهب إليه الباحث. تلك الإشارة التى أوردها سعد الخادم عند حديثه عن تأثر الخزف الفارسى بالطابع الصينى حيث ذكر: "وقد تأثر بها أيضاً الفن الفارسى فى عموميه.. وقد يكون الأثر الصينى قد انتقل عبر بلاد الفرس إلى مصر منذ العصر العباسى الذى استمر ما بين القرن الثامن الميلادى وعام ١٢٥٨ م تاريخ سقوط بغداد على يد المغول" (١١٥٥).

كما ظهرت التأثيرات الصينية على الرسوم الجدارية الإيرانية، فيحتفظ القسم الإسلامى من متاحف برلين والمتحف الأهلى فى طهران وبعض المجموعات الأثرية الأخرى ببعض قطع من صور جدارية ترجع إلى عصر السلاجقة من القرن السادس الهجرى/١٢ م، ومما يلاحظ على سحن الأشخاص المرسومين فيها التأثير ببعض الأساليب الفنية ومنها الأسلوب الفنى الصينى (شكل ٢٧) وهى تشبه إلى حد كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع فى مدينة لوى (١١٥٦).

أما فيما يتعلق بصلات إيران مع الهند، فهى علاقات قديمة، من مظاهرها تلك الرسالة التى كتبها ملك الهند إلى كسرى أنوشروان، كما أهدى إليه ألف عود هندى يدوب فى النار كالشمع، وجاماً من الياقوت الأحمر فتحه شبراً مملوءاً دراً، وفرساً من جلود الحيات ألين من الحرير وأحسن من الوشى وغير ذلك من الهدايا (١١٥٧). ومنها ما أقدم عليه كسرى فارس بهرام جور من كتابه إلى ملك الهند يطلب منه علهيين نظراً لقلو أسرارهم فى إيران، فأرسل إليه ملك الهند اثنتى عشر ألف منهم، ففرقهم كسرى على بلدان مملكته فتناسلوا بها (١١٥٨).

وكان من الطبيعى أن تزداد الصلات الإيرانية الهندية بعد ظهور الإسلام ودخول إيران فى حوزة الدولة الإسلامية وامتداد الفتوحات الإسلامية إلى بلاد السند والهند، كما ازدادت العلاقات بين الجانبين رسوخاً نظراً لاستيلاء الدولة الغزنوية على شمال الهند من ناحية، وسيطرتهم على خراسان فى إيران من ناحية أخرى.

ويُعد ميدان المنسوجات وخاصة المطبوعة منها، من أهم أنواع الفنون الإيرانية المتأثرة بالفنون الهندية، وشهرة الهند فى هذا النوع من الفنون قديمة ترجع إلى ما قبل الميلاد، وعلى الرغم من عدم توافر معلومات مؤكدة وعوثقة عن تاريخ طباعة المنسوجات فى إيران، فمن المرجح أنها ظهرت بها فى عهد محمود الغزنوى، وإن كان من المؤكد وجودها فى إيران خلال العصر السلجوقى، حيث وصنا عنها أعداد وفيرة (١١٥٩).

وفى ميدان الرسوم الجدارية الإيرانية، وصلتنا قطع من صور حائطية ترجع إلى عصر السلاجقة فى القرن السادس الهجرى/١٢ م عليها رسوم آدمية، يظهر فى سحن بعضها التأثير

بالأساليب الفنية الهندية^(١١٦٠).

وعلى أية حال فإنه من المعتقد أن بلاد فارس لعبت دوراً كبيراً في نقل الثقافة الهندية إلى المسلمين، حيث كان الفرس على اتصال وثيق بالهند قبل الفتح الإسلامي. وأثروا فيهم وتأثروا بهم، وأخذوا كثيراً من الثقافة الهندية، وأدمجوها في ثقافتهم، وحين نُقلت الثقافة الفارسية إلى العربية، كان معنى هذا نقل جزء من الثقافة الهندية في ثناياها^(١١٦١).

أما بالنسبة لعلاقة إيران بآسيا الوسطى، فهي علاقات سحيقة في القدم، وهناك من الأدلة الأثرية التي عثر عليها في منطقة أناو "Anau" في جنوبي التركستان وما عثر عليه من مخلفات أثرية في بعض مناطق إيران ما يشير إلى التقارب بينها واحتمال وجود صلات حضارية بين المنطقتين منذ فجر الحضارة الإنسانية (في حوالي أربعة آلاف عام قبل الميلاد)^(١١٦٢).

وفيما قبل العصر الإسلامي كان أتراك آسيا الوسطى يخضعون تحت تأثير المدنية الإيرانية الساسانية^(١١٦٣). وقد زاد تأثير إيران على آسيا الوسطى بعد ظهور الإسلام، نظراً لاتحاد المنطقتين في دولة واحدة، ووفود الكثير من الإيرانيين مع العرب واستوطانهم في التركستان^(١١٦٤).

وقد قدر لإيران أن تكون الجسر الذي عبره العرب إلى أواسط آسيا، والطريق الذي سلكه الإسلام في سبيله إلى الانتشار في بلاد التركستان، وقد كان للإيرانيين إسهاماتهم الملموسة في بناء الحضارة الإسلامية في التركستان، فمن مدنيّتهم انطلقت الثقافة الإسلامية، وظلت مدارسهم تغذي المدارس الإسلامية في التركستان حتى قيام الدولة السامانية^(١١٦٥).

وقد ارتبطت إيران وآسيا الوسطى ارتباطاً وثيقاً خلال فترة حكم الدولة السامانية فالغزنوية ثم السلجوقية^(١١٦٦). فالدولة السامانية هي دولة فارسية الأصل، حيث ينسب جدّهم سامان إلى بهرام جور، وقد قامت تلك الدولة في بلاد ما وراء النهر متخذة من بخارى عاصمة لهم، ثم بسطوا نفوذهم على منطقة خراسان، واتخذوا من مدينة نيسابور عاصمة أخرى لهم، أو مقراً لصاحب جيشهم^(١١٦٧). وقد اعتمد السامانيون على الأتراك في أمور دولتهم، فكان قوام جيشهم منهم، وولّوهم المناصب العسكرية والمدنية الرفيعة، فزاد نفوذهم، وعلا شأنهم في الدولة السامانية^(١١٦٨). وفي نفس الوقت عمل السامانيون على إحياء الثقافة الفارسية التي اتخذت وجهاً إسلامياً، فامتد تأثير الحضارة الإيرانية الإسلامية ليس في إقليم ما وراء النهر فحسب، وإنما طبعت الأتراك الشرقيين بطابع فارسي واضح^(١١٦٩). وأصبح بلاطهم في سمرقند موطناً للنهضة الإيرانية^(١١٧٠). كما كان عصرهم عصر النهضة للفن الإيراني القومي^(١١٧١).

أما الدولة الغزنوية فهي من أصل تركي، استولت على ممتلكات الدولة السامانية وكان من بينها خراسان وعراق العجم^(١١٧٢)، وعلى الرغم من أن الترك والفرس كانوا أهم عناصر سكان هذه الدولة، فقد ازداد نفوذ الترك لأن البيت الحاكم منهم، وكان معظم

الجيش الغزنوي من الأتراك^(١١٧٣). ولم تستمر سيطرة الغزنويين كثيراً على أملاكها في إيران. حيث تمكن الأتراك السلاجقة من الإستيلاء على كل أملاك الغزنويين خارج حدود الهند وأفغانستان^(١١٧٤).

وقد تأثر الغزنويون بالفنون والثقافة الإيرانية، حتى وصفوا بأنهم عنصر تركي القوا بأنفسهم في أحضان الحضارة الإيرانية^(١١٧٥). ومن مظاهر تطلعهم للثقافة الفارسية، التحاق الشاعر الفارسي الكبير "الفردوسي" ببلاط السلطان محمود بن سبكتكين، وأتم له كتابة مخطوطة "الشاهنامه" في عام ٤٠٠ هـ، وتجمع هذه المخطوطة بين الأحداث التاريخية والأساطير الفارسية القيمة^(١١٧٦).

أما ثالث هذه الدول، فهي الدولة السلجوقية، والسلاجقة أسرة تركية الأصل. انحدرت من آسيا الوسطى لتستقر في الهضبة الإيرانية. واستطاعوا تكوين عدة دول في بلاد إيران^(١١٧٧). ومن المعروف عن الأتراك أنهم كانوا يصحبون معهم ثقافتهم وفنونهم الخاصة أينما رحلوا للفتح أو الاستقرار، ومن ثم يظهر تأثير الأساليب الفنية التركية أينما تواجدوا^(١١٧٨).

وإذا كانت الدراسات قد أكدت على تسرب الأساليب الفنية الساسانية في الرسوم الجدارية والكتب المصورة لدى قبائل الأويغور التركية في آسيا الوسطى في فترة القرنين الثامن والتاسع للميلاد^(١١٧٩). كما طبعت الفنون في هذه المنطقة بصابع الفنون الإيرانية الإسلامية، إلى الحد الذي يصعب معه تمييز كلاهما عن الآخر^(١١٨٠). فقد ظهر أيضاً تأثير أتراك أواسط آسيا على الفنون الإيرانية الإسلامية، ومنها على سبيل المثال التحف الخزفية، ففي سلطانية محفوظة بمتحف المتروبوليتان، ترجع إلى أوائل القرن الثالث الهجري، نجد ضمن رسومها شخصاً واقفاً يبدو أنه محارب، ويقبض بيده على سيف مقوس، وبذكرنا هذا الشخص، بسترته وقميصه ذي القلابات ببعض رسوم سكان آسيا الوسطى في النقوش الجدارية ببلاد التركستان الصينية^(١١٨١). ومن المرجح أن السلاجقة كان لهم الفضل في دخول صناعة الطنافس إلى إيران، وأن الإيرانيين تعلموها منهم^(١١٨٢).

كما يلاحظ أن صناعة المنسوجات في إيران قد شهدت نهضة شاملة في عصر السلاجقة، ومن المرجح أن ذلك يرجع إلى ما افادته النساجون على يد السلاجقة من الأساليب الفنية التي ازدهرت في آسيا الوسطى وأطراف الصين والتي تتجلى في دقة رسم النبات والطيور والحيوان. ومما يؤيد هذه النهضة، ما عثر عليه في مدينة الري من منسوجات حريرية ترجع إلى العصر السلجوقي، حيث يدل مظهرها العام أنها تختلف كل الاختلاف عن مظهر المنسوجات الإيرانية في العصور السابقة، وإن احتفظت ببعض العناصر الزخرفية القديمة، إلا أنه أدخلت عليها تعديلات أبعدتها عن القوة والبداوة التي عرفت عن بعض الرسوم الساسانية^(١١٨٣).

كما ظهر تأثير أتراك آسيا الوسطى، على بعض الرسوم الجدارية الإيرانية. ومنها رسم جداري عثر عليه في نيسابور، محفوظ في متحف طهران، يُنسب إلى نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث الهجري/ ٨-٩ م، عليه رسم لصياد يمتطي جواده. وفي وسطه حزام

وعلى رأسه خوذة، ومعه سيفان ودرع مستدير، ويحمل بازاً فوق رسغه الأيسر، ويُلمح في هذا الرسم تأثيرات آسيا الوسطى في بعض التفاصيل كما هو في السيفين والخوذة^(١١٨٤). ويحتفظ متحف المتروبوليتان بجزء من رسم جداري، يرجع إلى نفس المنطقة والتاريخ في القطعة السابقة، عليه رسم لإمرأة تحيط برأسها هالة، ويذكرنا شعرها الأسود المجدد ببعض رسوم قبائل الأويغور التي اكتشفت في خوجو "Khocho" بالتركستان الصينية^(١١٨٥).

وعلى أية حال فسوف يقابلنا عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، ظهور العديد من التأثيرات التركية، وإذا كانت الدراسة قد أشارت من قبل إلى إمكانية قيام العراق بدور في نقل التأثيرات التركية إلى مصر، فمن المرجح أن لإيران أيضاً دوراً هاماً بصورة أو بأخرى^(١١٨٦) في نقل تلك التأثيرات إلى مصر.

المبحث السادس

دور الصلات الحضارية بين مصر والتركستان في نقل التأثيرات الفنية الوافدة: التركستان "Turkestan" اسم جامع لجميع بلاد الترك. وهي موطن الأتراك في آسيا الوسطى وتمتد من بحر الخزر (بحر قزوين) غربا إلى حدود التبت ومنغوليا شرقا وتشتمل على إقليم ما وراء النهر وفرغانة والصغد وخوارزم. وكانت تركستان تنقسم إلى قسمين: تركستان الشرقية وتركستان الغربية التي تمثلها حاليا ست جمهوريات هي: قزاقستان، قرغزستان، أوزبكستان، تركمنستان، تاجيكستان وقرّة قالباق^(١١٨٧) (شكل ٢٨). ويعتمد التاريخ التركي فيما قبل الفتح الإسلامي على نقوش أورخون^(١١٨٨). انتهى تعتبر من أهم المراجع في الكشف عن فجر التاريخ التركي وبداية ظهورهم في آسيا الوسطى، ويستخلص من هذه النقوش أنه في النصف الأخير من القرن السادس وفي أوائل القرن السابع للميلاد ظهر شعب جديد في بلاد ما وراء النهر، وأن هذا الشعب اتخذ للمرة الأولى في تاريخ هذا الإقليم اسم "الترك"^(١١٨٩). وتشير هذه النقوش إلى أن سلطان الأتراك كان في القرن السادس الميلادي يمتد فيما بين حدود الصين وحدود إيران وبيزنطة. وأن قبائلهم كانت تنتشر في هذه المنطقة كلها^(١١٩٠).

وقبل أن نشرع في إلقاء الضوء على دور الصلات الحضارية بين مصر والتركستان ودورها في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، نود أن نوجه العناية أن هذا الموضوع لا تكتمل أركانه ولا تستقيم دعائمه إلا بالرجوع لما تناولته الدراسة عن دور العراق وإيران على وجه الخصوص في نقل التأثيرات التركية إلى مصر.

أما عن علاقات مصر بالتركستان، فقد كشفت أعمال التنقيب التي أجريت في طرفان من أعمال أواسط آسيا بالتركستان الشرقية، عن مجموعة من المخطوطات المانوية بينها قطعتان من جلود الكتب، نسبا إلى الفترة ما بين القرنين السادس والتاسع للميلاد، ويبدو هناك صلة واضحة بين زخارف هاتين القطعتين وأساليبيهما الصناعية، مع ما هو معروف في زخارف جلود الكتب القبطية وأسلوب صناعتها، مما يرجح معه أن فن تجليد الكتب في فارس والتركستان الشرقية، كان متأثرا بجلود الكتب القبطية في مصر، ومن المعتقد أن الساطرة أسهموا بدور كبير في نقل هذه التأثيرات^(١١٩١).

ومع بزوغ نجم الأتراك ثم ازدياد نفوذهم بالعراق في العصر العباسي، انعكس هذا الأمر على مصر رويدا رويدا. ومن بين مظاهر ذلك أن القوات التي أرسلها الخليفة المأمون في عام (٨٢٩هـ/٨٢٩م) بقيادة أخيه المعتصم لإخماد ثورة عرب الحوف الشرقي، كانت تتكون من أربعة آلاف جندي من الأتراك^(١١٩٢). وكانت مصر من ضمن إقطاعات القادة الأتراك في البلاط العباسي، رغم أنهم كانوا يولون عليها نوابا عنهم، ومن هؤلاء القائد أشناس مولى الخليفة المعتصم، حيث أقطعه المعتصم لها في عام ٢١٩هـ. وظل أشناس صاحب إقطاع مصر ويعين ولاتها من قبله إلى أن توفي عام ٢٣٠هـ^(١١٩٣). ثم قام الخليفة الواثق بإقطاع مصر لإيتاخ التركي، حتى قبض عليه الخليفة المتوكل في المحرم سنة

٢٣٥هـ. وأقطع مصر ابنه وولى عهده المنتصر، وقد ظلت إقطاعا له حتى وفاة أبيه المتوكل وتوليته الخلافة عام ٢٤٧هـ^(١١٩٤).

ويبدو أن مصر شهدت فى إقطاع المنتصر لها وفود أول وال تركى عليها. فتحفظ مجموعة أوراق البردى بفينا (مجموعة الأرشيدوق رينر) بوثيقة من عام ٢٤٢هـ صادرة من المنتصر إلى نائب الوالى العباسى يزيد بن عبد الله بولايته على مصر وبرقة والإسكندرية، ومن المرجح أن يزيد بن عبد الله كان أول وال حكم مصر من الأتراك، وظل فى هذه الوظيفة حتى عزله الخليفة المعز فى عام ٢٥٣هـ وولى بدلا منه مزاحم بن خاقان، وبعد وفاة مزاحم فى العام التالى ٢٥٤هـ عين الخليفة بدلا منه ابنه أحمد بن مزاحم، ثم من بعده تولى فى نفس العام تركى آخر هو أرجوز بن أولغ طرخان، الذى لم يستمر فى ولايته سوى خمسة أشهر ونصف، وأقطعت مصر من بعده إلى باكباك التركى الذى بعث أحمد بن طولون نائبا عنه، فدخلها يوم الأربعاء لسبع خلون من شهر رمضان سنة ٢٥٤هـ، وبعد وفاة الخليفة المعز وتولية المهتدى فى عام ٢٥٥هـ قام المهتدى بقتل باكباك وأقطع مصر إلى ماجور التركى (يارجوك) الذى كان حموا لابن طولون، فكتب إليه تسلم من نفسك لنفسك، ولم يكتف بتبنيته فى النيابة عنه بمصر، بل منحه سلطانا كاملا على البلاد^(١١٩٥).

وقد نجح أحمد بن طولون فى تكوين دولة تركية فى مصر^(١١٩٦) دامت ما يقرب من أربعة عقود (٢٥٤-٢٩٢هـ / ٨٦٨-٩٠٥م)، تمتعت مصر فيها بشبه استقلال عن الخلافة العباسية^(١١٩٧). والدولة الطولونية ذات أصل تركى فهى تنسب إلى "طولون" والد أحمد^(١١٩٨) مؤسس هذه الدولة، وكلمة طولون تصحيف للكلمة التركية "دولون" Dolun بمعنى البدر الكامل أو بدر التمام^(١١٩٩). وقد كان طولون هذا من طغرغر أرسله نوح بن أسد والى بخارى وخراسان هدية إلى الخليفة العباسى المأمون سنة ٢٠٠هـ^(١٢٠٠). ومن المرجح أن طولون أصاب حظوة لدى المأمون مثل ما أصاب غيره من الأتراك، ويبدو أنه أصبح من جملة أمراء العسكر ذوى النفوذ فى عهده، ولعل هذا النفوذ قد تضاعف فى عهد الخليفة المعتصم بتفاقم نفوذ الترك وبعد صيتهم^(١٢٠١).

ونظرا لكون الدولة الطولونية تركية الأصل، فمن الطبيعى أن يكون للعنصر التركى تواجد فى مصر فى هذه الفترة، وفى هذا الصدد أشار القلقشندى إلى أن أحمد بن طولون هو أول من جلب المماليك الترك إلى الديار المصرية واستخدمهم فى عساكرها^(١٢٠٢).

أما ثان دولة تركية فى مصر فهى الدولة الإخشيدية^(١٢٠٣) (٣٢٣-٣٥٨هـ / ٩٣٥-٩٦٩م)، التى أسسها محمد بن طنجج بن جف الذى عينه الخليفة الراضى واليا على مصر فى عام ٣٢٣هـ وأنعم عليه بلقب "الإخشيد" وهو لقب فارسى كان يطلق على ملوك فرغانة - الموطن الأصلى لابن طنجج - وعلى حكام الصغد الوطنيين حينما فتحت بلاد ما وراء النهر على يد المسلمين^(١٢٠٤).

ويبدو أن محمد بن طنجج سار على نفس نهج ابن طولون فى جلب الأتراك، حيث كانوا أحد طوائف الجيش فى عهده^(١٢٠٥). كما تواجد العنصر التركى فى بلاط الدولة الإخشيدية، فكان فى بلاط كافور الإخشيدى ألف وسبعون من الغلمان الأتراك^(١٢٠٦).

ولكن هل كان هؤلاء الأتراك تأثير على النواحي الفنية في مصر؟ وواقع الأمر أن هناك خلافاً شديداً بين علماء الفنون والآثار حول تأثير الأتراك الفني في الخلافة العباسية. فبينما يستبعد البعض أن يكون لهم تأثير يذكر على النواحي الفنية. يرى البعض الآخر أن لهم تأثيراً ملموساً بل ونسبوا لهم أحد الانجازات الفنية التي شهدتها الخلافة العباسية في سامراء^(١٢٠٧).

والأمر هنا في مصر لا يختلف حالة كثيراً عن ذلك. فقد نسب فون لوك "Von Le Coq" التقدم الذي آلت إليه الفنون في مصر في عصر أحمد بن طولون إلى هؤلاء الأتراك الذين وصفهم بأنهم لم يكونوا عن البرابرة المتوحشين بل كانوا من القبائل الهندوأوربية (الآرية)، ورثة للفن السيتي الذي ازدهر في أواسط آسيا. وقد اعترض "زكي محمد حسن" على هذا الرأي. بل وذكر أنه حكم لا سند له حيث لا يوجد أية بقايا في الفن الطولوني لهذا الفن السيتي الذي ازدهر في أواسط آسيا وجنوب روسيا (في حوالي القرن الأول الميلادي)، وأنه لمن الصعب الاعتقاد بأن هؤلاء الأتراك يدعوا أنهم ورثوا عن بلادهم الصحراوية القاحلة فتوناً حضرية زاهرة مثل الفن الطولوني^(١٢٠٨). وعلى أية حال فلندع الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة تقرر ما إن كان للأتراك وفنهم السيتي تأثير على الفن بمصر في العصر الطولوني من عدمه.

أما فيما يتعلق بعلاقات الدولة الفاطمية بالترستان، فهي ترجع إلى تواجدهم في إفريقية زمن عبيد الله المهدي، حيث نجح داعيهم أبو عبد الله محمد بن أحمد النسفي في عبور نهر جيحون واتجه إلى بخارى فلقى بها معاونة كبار رجال الدولة السامانية، بل وتمكن من استمالة الأمير الساماني نصر الثاني ابن أحمد إلى الدعوة الإسماعيلية، فاعترف نصر الثاني بالسلطة الروحية لعبيد الله المهدي، وكاتبه عارضاً عليه مساندته وطاعته هو وقواته لأوامره^(١٢٠٩). وعلى الرغم من أن هذا الأمر أدى إلى خلع نصر الثاني وتولى ابنه نوح بن نصر (٣٣١-٣٤٣هـ) الذي عمل على القضاء على الدعوة الفاطمية، فإن أمر هذه الدعوة قد استمر فيما بعد سرياً في هذه البلاد^(١٢١٠). ومنها إرسال الخليفة المستنصر بعض الدعاة في عام ٤٣٦هـ، فاستجاب لهم عدد كبير من أهل ما وراء النهر، وإن كان أمر هؤلاء الدعاة قد انتهى بأن أوقع بهم بغرخان، أخو رسلان خان صاحب ماروآ النهر^(١٢١١).

وربما كان لبعض دعاة الشيعة في بلاد الترستان تواجد أيضاً في مصر، فقد أشار ابن ظافر إلى شخص من مولدى الأتراك اسمه أنوشتكين البخاري - يعرف بالدرزي - ذكر أنه كان من المقربين إلى الخليفة الحاكم بأمر الله. وسمى نفسه سند الهادين وحياة المستجيبين^(١٢١٢)، ومما ذكرهم أيضاً من المقربين للخليفة الحاكم بأمر الله بل وادعى بحلول الإله في الحاكم بأمر الله شخص يسمى حسن بن حيدرة الفرغاني الأخرم^(١٢١٣). وربما نسب هذا الشخص إلى فرغانة إحدى المدن النجاة بما وراء النهر. وإن كان هنا قرية من قرى فارس تسمى فرغانة أيضاً^(١٢١٤).

ومع ظهور الأتراك السلاجقة لم ينقطع دعاة الفاطميين عن نشر مذهبهم، وليس أدل على ذلك من نجاح الداعي الفاطمي هبة الله الشيرازي في ضم إبراهيم يبال أخو

السلطان طغرل بك إلى الفاطميين^(١٢١٥). ولم تقتصر علاقات الفاطميين مع الأتراك على محاولة نشر الدعوة الفاطمية في بلاد التركستان^(١٢١٦). بل تواجد في مصر أعداد كبيرة من هؤلاء الأتراك، وخاصة المحاربين منهم، حيث عرفوا بالشجاعة. وكانت خطوة تدعيم الجيش الفاطمي بهذه العناصر، إثر المواجهة التي تمت بين الجيش الفاطمي وجيش القائد التركي أفتكين في الشام^(١٢١٧)، حيث قرر الخليفة العزيز ووزيرة يعقوب بن كلس إصلاح الجيش الفاطمي، وكان أهم ما يميز هذا الإصلاح إدخال عنصر الأتراك والديالمة في هذا الجيش^(١٢١٨).

وانتهى أمر الصراع بين الفاطميين وأفتكين، بأن خرج إليه الخليفة العزيز بجيش من مصر في سنة ٣٦٨هـ، وتمكن من هزيمته وأسرته، ولما وجد منه العزيز شجاعة أحسن إليه ومن عليه، ورجع به إلى مصر، فأقام بها إلى أن توفي سنة ٣٧٠هـ^(١٢١٩). وكان قد قدم مع أفتكين في صحبة العزيز أربع مائة من جنسه الأتراك، ونزلوا بحارة تجاه الجامع الأزهر، فعرفت بهم وسميت حارة الأتراك^(١٢٢٠).

واستمر تزايد العنصر التركي في مصر بعد ذلك، كما ازدادت أهميتهم، وكان منهم الأمراء في بلاط الخليفة الفاطمي الظاهر^(١٢٢١). وأشار ناصر خسرو أثناء حديثه عن فرق الجيش الفاطمي في عهد الخليفة المستنصر، أن هناك فرقة من أبناء الملوك والأمراء الذين جاءوا لمصر، ولا يعدون من الجيش، كان من بينهم أبناء خاقان التركستان^(١٢٢٢).

وتُعد عصر الخليفة المستنصر بالله، عصر ازدهار للعنصر التركي في مصر، حيث تزايدت أعدادهم في البلاد تزايداً كبيراً، وبلغوا من القوة والتعسف إلى الحد الذي تجرأوا على الخليفة نفسه، وكانت لهم فتنة كبيرة وحروب حسام مع العبيد السودان^(١٢٢٣). وكان مقدم طوائف الأتراك يومئذ ناصر الدولة بن حمدان، الذي اعتمد على هؤلاء الأتراك اعتماداً كلياً، وبمعونتهم أحرز عدة مكاسب واستبد بالأمر دون الخليفة المستنصر، وقد أدى ذلك إلى ازدياد شوكة الأتراك في البلاد، كما يُعتقد أن ناصر الدولة قد ساهم في حدوث معابر حضارية سلجوقية إلى مصر في هذه الفترة^(١٢٢٤). وقد اتصل ابن حمدان بالسلطان السلجوقي ألب أرسلان، وأرسل إليه سنة ٤٦٢هـ رسولاً أثناء تواجده في العراق، يسأله أن يسير إليه عسكرياً من قبله ليقوم الدعوة العباسية وتكون مصر له، وبالفعل شرع ألب أرسلان في المسير إلى مصر، بعد أن تمكن من الاستيلاء على حلب، ومنعه عن ذلك ما ورد إليه من محاولة ملك الروم الاستيلاء على خراسان، فعاد ألب أرسلان إلى بلاده^(١٢٢٥).

وفي عهد السلطان ملكشاه تمكن القائد التركماني "أتسز" من الاستيلاء على بلاد الشام سنة ٤٦٨هـ، ثم توجه بقواته نحو مصر عام ٤٦٩هـ، وتوغل في البلاد المصرية، وعسكر خمسين يوماً في الدلتا، وعلى الرغم من انتهاء أمره بهزيمته على يد بدر الجمالي، وفراره من مصر ثم تبعه من بقي من عسكره^(١٢٢٦)، فإن مثل هذه الأحداث كانت من عوامل الاتصال بين مصر والسلاجقة.

وإذا كان الاختلاف المذهبي والصراع السياسي بين الفاطميين والسلاجقة قد ولّد شعوراً عدائياً بين الطرفين، فإن بعض الأحداث تشير إلى وجود علاقات طيبة بينهم. ومن

مظاهرها تلك الهدية التي أرسلها الوزير السلجوقي نظام الملك إلى الوزير الفاطمي بدر الجمالي، ويسأله معها أن ينقل رفات الإمام الشافعي رحمته الله من مصر إلى العراق^(١٢٢٢). وعن مظاهر الاتصال بين مصر في هذا العصر والأتراك السلجقة، أنه حدث في النصف الثاني من العصر الفاطمي، أن اعتنق عدد من الوزراء الفاطميين للمذهب السني، ومن ثم تطلعوا إلى السلجقة مناصري هذا المذهب. ومن هؤلاء الوزراء الذين اعتنقوا المذهب السني. رضوان بن ولخشي وزير الخليفة الحافظ، والعال بن السار وزير الخليفة الظافر، ولم يكن هذا الوزير على اتصال بالسلجقة وأتابكتهم فحسب. بل كانت إدارته تتسم بمحاولة التشبه بالإدارة السلجوقية، وخاصة في اعتماده الكبير على العنصر التركي في الجيش، واقتدائه بالسلجقة في تعزيد المذهب السني بإنشاء المدارس، فعمر مدرسة للشافعية بالإسكندرية^(١٢٢٨).

وكان على إثر الانهيار السياسي الذي تعرضت له مصر في نهاية العصر الفاطمي في فترة خلافة العاضد (٥٥٥-٥٦٧هـ / ١١٦٠-١١٧١م)، أن تطلع نور الدين محمود زنكي (أبو سعيد زنكي بن قسيم الدولة آق سنقر التركي) للاستلاء على مصر، فدخل في صراع على ذلك مع قوات عموري الأول ملك بيت المقدس، وانتهى الأمر باستيلاء قوات نو الدين محمود زنكي على مصر بقيادة أسد الدين شيركوه وابن أخيه صلاح الدين وذلك في عام ٥٦٤هـ^(١٢٢٩). ومنذ ذلك التاريخ وحتى سقوط الدولة الفاطمية على يد صلاح الدين الأيوبي سنة ٥٦٧هـ، كانت مصر تابعة للدولة الأتابكية النورية بالشام، وهي إحدى فروع الدولة السلجوقية التركية، ومن ثم فكان من الطبيعي أن تشهد مصر في هذه الفترة العديد من المظاهر الحضارية التركية، إذ قامت الدولة الأيوبية في مصر معتمدة في نظم حكمها على النمط التركي شأنها في ذلك شأن الدولة النورية في الشام^(١٢٣٠).

وكان لمصر علاقات تجارية مع التركستان. فقد أخبرنا المقدسي بأنه تقابل في بخارى مع بعض المصريين^(١٢٣١)، ومن المعتقد أنهم كانوا من التجار^(١٢٣٢)، إذ كان التجار المصريون يقدون على أسواق آسيا الوسطى حاملين منسوجات الصعيد ودمياط وتنبس^(١٢٣٣). كما أقبل صناع النسيج في هذه البلاد على تقليد المنسوجات الفاطمية، فقلدت المنسوجات الديقية بنواحي خوارزم، كما قلدت الثياب الأشمونية في بخارى، وعرفت هناك باسم ثياب "أشموني"^(١٢٣٤). ومما يؤكد وجود علاقات تجارية مع مصر في العصر الفاطمي وآسيا الوسطى أنه عثر في سمرقند على قارورة من البلور الصخري الفاطمي، يعتقد أنها وصلت إليها عن طريق التجارة^(١٢٣٥).

وتعد المنسوجات من أهم المنتجات التي اشتهرت تركستان بصناعتها وتصديرها إلى الخارج. حيث ازدهرت في بخارى صناعة الحرير والديباج والمنسوجات القطنية^(١٢٣٦). والتي وجدت رواجاً كبيراً بين الناس على اختلاف طبقاتهم، فأقبل التجار من كل مكان لشراء هذه المنسوجات^(١٢٣٧).

وكانت زنده إحدى قرى مدينة بخارى ذات شهرة واسعة في صناعة المنسوجات التيلية والكتانية^(١٢٣٨). وقد اقتصت بنوع من المنسوجات القطنية عرف بـ "الكرباس"^(١٢٣٩) أو

الزندانجي "نسبة إليها، حيث ظهر هذا النوع من المنسوجات لأول مرة في تلك القرية. ثم ازدهرت صناعتها في كثير من قرى بخارى، وكان يصدر منه كما ذكر النرشخي (ت ٣٤٨هـ) إلى جميع الولايات مثل العراق وفارس وكرمان والهند والشام ومصر والروم، وأقبل عليه العظماء والملوك وكانوا يشترونه بثمن الديقاج^(١٢٤٠).

وعلى الرغم من ثبوت العلاقات التجارية والصلات الحضارية بين مصر والتركستان. فإن المصادر التاريخية تضمن عن تزويدنا بمعلومات تفيد توافر المنتجات التركستانية في مصر. فبالإضافة إلى ما ورد عن تصدير المنسوجات الزندانجية إلى مصر، وما سبقت الإشارة إليه من توافر الطراحات السامانية والحصر السامانية في العصر الفاطمي، والتي يتأرجح في نسبتها إلى قرية سامان بسمرقند، أو إلى محله سامان بأصفهان، وإن كان نسبتها إلى الثانية أقرب^(١٢٤١)، فإن الدراسة لم تتوصل إلى شيء ذي أهمية أكثر من ذلك عن السلع التركستانية في مصر: وعليه فإن صح ذلك الاستنتاج، فيمكن نسبة ما سيرد في الدراسة التطبيقية من تأثيرات تركية على الفنون في مصر إلى العناصر التركية التي تواجدها بها أكثر من نسبتها إلى أية عوامل أخرى. وربما يدعم هذا الرأي ما عثر عليه من طنائس في مصر ترجع إلى بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر الفاطمي، ثبت أنها صنعت في مصر حسب أسلوب صناعة الطنائس في التركستان^(١٢٤٢). مما دفع أحد العلماء إلى التساؤل عن إمكانية وفود صناع متخصصين في صناعة الطنائس من أواسط آسيا إلى مصر في أوائل العصر الإسلامي، فنشروا هذه الصناعة في البلاد، وتعلمها منهم بعض المصريين الذين وجدوا في أسلوبها الصناعي يسر وسهولة عن أسلوبهم القديم فأقبلوا عليها حتى طغت على طريقتهم القديمة وحلت محلها^(١٢٤٣).

ويبدو أن دور الصلات الحضارية بين مصر وتركستان في نقل التأثيرات الفنية الوافدة لا يوقف عند هذا الحد، فسوف يتضح عند الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة أننا في حاجة لتوضيح نقطتين يتصلان بالتركستان أو بالعنصر التركي، وهما يتعلقان بطبيعة العلاقة بين الأتراك والصين من ناحية، وبينهم وبين المغول والتتار من ناحية أخرى.

وفيما يتصل بعلاقات الأتراك مع الصين فهي علاقات عريقة تمتد بجذورها في أعماق التاريخ. فقبائل الهون الآسيوية التي عُرفت في الحوليات الصينية باسم "هيونغ-هون" وظهرت في بلاد الصين لأول مرة في الألف الأولى قبل الميلاد، تعتبر أول الفروع التركية التي لعبت دوراً واضحاً في التاريخ. وفي خلال معاهدة مع الهون عام ٣٠٨ قبل الميلاد أقام الصينيون سور بلادهم العظيم ليحميهم من الترك وأتموا بناءه بعد ذلك بحوالي ٩٠ عاماً أي عام ٢١٤ قبل الميلاد^(١٢٤٤).

وفي منتصف القرن الأول الميلادي انقسمت إمبراطورية الهون إلى قسمين، أحدهما الذي ظهر في أوروبا في القرن الرابع الميلادي، وتمكنوا من اجتياح معظم أوروبا وأوغلوا فيها حتى القنال الإنجليزي. أما الآخر فقد هاجر إلى خراسان حيث أسس دولة عظيمة في حوالي منتصف القرن الخامس للميلاد. وظل من بقي من الهون ببلاد الصين محتفظاً بحكم ما تحت سلطانه، حتى منتصف القرن الرابع. وحدث في القرن الثالث أن قام الترك (الذين

أسماءهم الصينيون توبا "To-ba"، وسماهم الكوك "Gok" بالطبغاج "Tabghac") بالاستيلاء على "لو-يانغ" عاصمة امبراطورية الصين، وفتحوا بلاد شنسي وفانسو. وتشير بعض المصادر الصينية إلى أن قبائل الطبغاج كانت أحد فروع الهون الأسويوية. وفي عام ٤٩٥م وبتأثير انتشار البوذية. حرم على الطبغاجيين استخدام لغتهم. وحذفت كل الكلمات التركية عن الوثائق الرسمية فتحوّلت دولتهم التركية بالكامل إلى جماعات ذات صفات صينية^(١٢٤٥). وليس أدل على ما بلغتة الصلة بين الأتراك والصين أن نقوش أورخون التي تُعد المصدر الرئيسي المعتمد عليه لتاريخ الأتراك قبل الإسلام. تتناول فترة نصف قرن (٦٣٠ إلى ٦٨٠م) وهي الفترة التي كان أتراك الشرق في أثنائها تحت حكم الصين^(١٢٤٦).

والدراسة ليست بصدد تتبع تواجد العنصر التركي المكثف في بلاد الصين، ويكفي أن نذكر في هذا الصدد ما أشار إليه النويري، أنه في عام ٤٠٨هـ خرج الترك من الصين. بعد أن ألهم المرض بـ"طغان خان" فطمعوا في بلاده، وساروا من الصين في عدد يزيد عن ٣٠٠ ألف خروكة من أجناس الترك، كان منهم الخطا الذين ملكوا ما وراء النهر، فساروا إلى أن اقتربوا من بلاساغون^(١٢٤٧) واستولوا على أطراف البلاد، فاستنفر طغان خان الجيوش الإسلامية، وتمكن من هزيمتهم، وأسر منهم نحو مائة ألف، وغنم منهم الخراكوات، والأواني الذهبية والفضية، ومعمول الصين ما لا عهد بمثله^(١٢٤٨).

وعلى أية حال فإن ما نود أن نؤكد عليه هو تواجد العنصر التركي في بلاد الصين منذ العهود القديمة، واستمراره بها في فترات التاريخ المتعاقبة، بل إنه لا يزال حتى عصرنا الحالي يمثل عنصراً من أكبر عناصر المجتمع الصيني^(١٢٤٩).

وكان من جراء تلك الصلات أن ظهرت التأثيرات الصينية في آسيا الوسطى قبل العصر الإسلامي^(١٢٥٠) وخلال العصر الإسلامي، والذي يذكره بصدده أحد الباحثين "تأثرت صناعة ما وراء النهر إلى أعظم حد بصناعة الصين"^(١٢٥١)، وأنه نتج عما بلغتة دقة محاكاة الصناعات في بلاد ما وراء النهر للتحف الصينية أن أطلق العرب على "جميع الأواني التي تجلى فيها جمال الفن أو كمال الصناعة - الصينية - مع أنها من مصنوعات ما وراء النهر"^(١٢٥٢). ومن ناحية أخرى فقد كانت بلاد ما وراء النهر أحد الطرق التي سلكتها التأثيرات الصينية إلى الخلافة العباسية فظهرت في مدينة سامراء وغيرها من المدن^(١٢٥٣).

أما النقطة الثانية التي نود الإشارة إليها فهي علاقة الأتراك بعنصر التتار أو المغول^(١٢٥٤). وربما يثير دهشة البعض أننا نتناول ذلك الموضوع وفترة الدراسة لا تتعدى العصر الفاطمي في مصر، ومن ثم فيصعب أن نبحت عن تأثيرات لتلك العناصر في الفترة قيد البحث، ولكن سرعان ما تنجلي تلك الدهشة عند إثارة موضوع تواجد ثمة تأثيرات مغولية على تحف خزفية ومعدنية نسبها فريق من الباحثين إلى العصر الفاطمي دون محاولة تفسير أسباب ظهور تلك التأثيرات في ذلك العصر. ومن ثم رجح فريق آخر من الباحثين نسبة تلك التحف إلى العصر المملوكي بناء على وجود علاقات مباشرة وقوية بين مصر في العصر المملوكي والمغول.

وعلى أية حال فلندع الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الواحدة تدلي بدلوها في

هذا الموضوع، ونقتصر معالجته هنا على الجوانب التاريخية التي لها ما لها من أهمية في تفسير أسباب ظهور التأثيرات الفنية الوافدة.

فماذا تذكر الدراسات التاريخية عن المغول سواء من حيث موطن سكنهم أو جنسهم، وفي هذا الصدد يذكر "شوبلر": "كانت منطقة أواسط آسيا مقراً لسكن أمتين مختلفتين تعيشان جنباً إلى جنب وتجمعهما خصائص مشتركة كثيرة ولكن تفرقهما اللغة. وهاتان الأمتان هما الأتراك والمغول. فمنذ بداية العصر المسيحي نجد المصادر الصينية تذكر باطراد جماعات تنتمي لكل من هاتين الأمتين تقوم بغارات متكررة بقصد السلب والنهب وهذا ما جذب انتباه الصينيين، ولكن بناء السور الصيني العظيم أخيراً وضع حداً لتدميرهم وتخريبهم" (١٢٥٥).

ويذكر مترجم كتاب تاريخ الترك في آسيا الوسطى "لبارتولد": "وإذا استثنينا الصينيين الذين يسكنون آسيا الوسطى أمكن القول بأن العنصرين اللذين يعمران تلك المناطق هما العنصر التركي والعنصر المغولي" (١٢٥٦). أما "سهيل ذكار"، فيذكر في تقديمه لكتاب العالم الإسلامي في العصر المغولي "الشوبلر": "كانت بلاد ما وراء النهر مناطق شاسعة، العمران فيها قليل، والسيطرة كانت لشعوب السهوب البدوية التي كانت شعباً تركو - مغولية [ترك أقرب إلى جيحون والمغول من ورائهم أقرب إلى الصين] (١٢٥٧).

وعن منطقة السهوب في آسيا الوسطى، يذكر فؤاد عبد المعطى الصياد: "إن التاريخ الداخلى للاستبس لهو تاريخ جموع الترك والمغول الذين تنازعوا وتخاصموا من أجل الحصول على المراعى الغزيرة..." (١٢٥٨).

وفيما يتعلق بصلبة الأتراك بالمغول من ناحية الجنس، فقد ورد في هذا الشأن: "الأتراك والمغول وشعبهم يتشابهون ولغتهم في الأصل واحدة، فإن المغول صنف من الأتراك..." (١٢٥٩). و"المغول كالترك، قبيلة من الأورمة الشيشية" (١٢٦٠). وقد ورد عن التتار الذين أشير إلى المغول غالباً باسمهم، "التتر: شعب كبير من الأمة التركية ومنه تفرق معظم بطونهم وأفخاذها وهو مرادف للترك عند الإفرنج حتى أنهم يعدون قبائل الأتراك كافة تتراً ومنهم العثمانيون والتركمان وقرمان وغيرهم... ومؤرخو الترك ونسابوهم يقولون: النجدة خان أحد ملوك الترك في الأزمنة القديمة ولد له ولدان توأمان هما تتار خان ومغل خان نحوربيعة ومضر في الأمة العربية" (١٢٦١). وقيل أيضاً "إن التتر صنف من الترك" (١٢٦٢). كما قيل إن: "من بطون الترك ... الصغد ... والطغرغر... والمغل..." (١٢٦٣). وهم "نوع كثير من الترك ومسكنهم جبال طمغاج من نحو الصين" (١٢٦٤). كما "يدخل في جنس الترك القفجاق، وهم الخفشاج، والطغر وهم التتر" (١٢٦٥).

وليس أدل على اختلاط القبائل التركية بالمغولية ما وجدته كثير من العلماء في صعوبة نسبة بعض القبائل إلى هذا العنصر أو ذاك، فبينما يرى البعض أن قبيلة نايمان - التي سكنت أقصى الغرب بين أعالي نهر أرتسن ونهر أورخون شمال جبال الطاي - (١٢٦٦) قبيلة مغولية، ويحكم جوارها مع قبائل الأغور التركية تأثرت بالثقافة الأسيوية والديانة المسيحية (١٢٦٧). يرى فريق آخر من العلماء أن قبيلة نايمان، قبيلة تركية يغلب عليها الطابع

المغولي^(١٢٦٨). ومن هذه القبائل أيضاً قبيلة الكرايت التي كانت تسكن على مقربة من قبيلة النايما^(١٢٦٩) فقد اعتبر بعض العلماء أن تلك القبيلة من المغول. بينما وجد البعض الآخر صعوبة في تحديد أهى مغولية أم تركية^(١٢٧٠).

ومن ناحية أخرى فيوجد في أقصى الشمال على حدود سيبيريا المغولية، وفي إقليم السهوب شمال صحراء جوبي نحو جبال "التاي" و"خانجاي" و"كنتاي"، مجموعة كبيرة من قبائل البدو الرحل التابعين للفروع الثلاثة: الأتراك والمغول والتونغوز وجميعهم من الجنس الألتائي، ورغم اختلاف لغات هذه القبائل، فقد كانت حياتهم تجرى على نظام واحد، ويعيشون في جو واحد، ومتقاربي الشبه والخلقة، ومن خلال ما ذكره الرحالة الأوروبيون والمؤرخون الصينيون نعلم أن سكان هذه المناطق كانوا يتمتعون بصفات بدنية تناسب البيئة التي نشأوا فيها، إذ كانت وجوههم عريضة، ورؤوسهم كبيرة، وأنوفهم فطساء، وخدودهم بارزة، وعيونهم صغيرة غائرة ذات جفون مسترخية، وشفاهم غليظة، وذقونهم جرداء، وشعورهم سوداء خشنة، وجلودهم سمراء تميل إلى السواد، من جراء الشمس وتأثير الرياح والثلوج، وهم قصيرو القامة ذو أجسام ممتلئة كالكتل وأفخاذهم قوية العضلات^(١٢٧١).

ومما سبق يتضح مدى تشابه العلاقات بين الأتراك والمغول في آسيا الوسطى، ولما كانت لمصر علاقات متشعبة مع أترك آسيا الوسطى شأنها في ذلك شأن بعض الأقطار الإسلامية الأخرى كالعراق وإيران، ونظراً لكثرة تواجد العناصر التركية في مصر خلال العصر الفاطمي، فليس من المستبعد أن يتسرب بينهم بعض المغول، وخاصة أنه وكما سبق الإشارة أعتبر المغل (المغول) صنف من الأتراك، فربما أشير إليهم في مصر باعتبارهم أتركاً أيضاً. وعلى أية حال فقد أشار بارتولد إلى نقطة غاية في الأهمية مفادها أن المصادر الإسلامية لم تذكر شيئاً عن سكان بلاد المغول ولا عن أحداث هذه البلاد قبل جنكيز خان، على حين أننا نعلم من المصادر الصينية أن التجار المسلمين كانوا منذ سنة ٣١٢هـ / ٩٢٤م يترددون على بلاد المغول^(١٢٧٢).

وإذا صح ما ذهب إليه بارتولد، فإن لإشارته تلك أهميتين: أولهما: أنه ليس من المعقول أن تكون المصادر الإسلامية (الجغرافية والتاريخية والرحلات) على جهل بسكان بلاد المغول وأحداث بلادهم حتى ظهور جنكيز خان في أوائل القرن السابع الهجري/١٣م، رغم ما كان لهذه العلوم من تقدم وازدهار في القرون السابقة على ذلك. وربما كان في ذلك دعم لما رجحته الدراسة من صعوبة الفصل بين العناصر المغولية والتركية، ومن ثم أشارت المصادر الإسلامية إلى المغول باعتبارهم أترك الجنس، وإلى بلاد ما وراء النهر - آسيا الوسطى - باعتبارها موطن لهم، كما هي موطن للأتراك. وثانيهما: مما يفيد بأن التجار المسلمين كانوا يترددون على بلاد المغول منذ أوائل القرن الرابع الهجري، أي أن المسلمين كانوا على اتصال بالعناصر المغولية منذ ذلك التاريخ.

وبالإضافة إلى الافتراضات السابقة فهناك دليل يجعل من معرفة الفاطميين للعناصر المغولية أمر أكيد بل إن تلك العناصر قد تواجدت في مصر منذ عهد الخليفة الفاطمي العزيز، وفي هذا الصدد يذكر ابن إياس: "قال بعض المؤرخين: لما تولى العزيز الخلافة بعد أبيه، استكثر في عسكره من المماليك الديالمة، والمصامدة، والمغل،....."^(١٢٧٣).

المبحث السابع

دور الصلات الحضارية بين مصر والسند والهند في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

يقصد ببلاد السند والهند ما يعرف بـ "شبه القارة الهندية" أى تلك الأراضي التي يتكون منها في الوقت الحاضر جمهوريتا "الهند" و "الباكستان" إضافة إلى جمهورية "بنجلادش" (١٢٧٤) (شكل ١) وكان العرب يعدون السند والهند ملكين يتصل أحدهما بالآخر. وأحياناً يطلقون اسم الهند على مجموعتهما ويعدون بلاد سجستان وبست، والرخج والداور والباميان إلى كابل من الهند (١٢٧٥).

ويذهب بعض العلماء إلى أن هناك ثمة علاقات حضارية وصلات فنية بين الهند ومصر خلال العصر الفرعوني (١٢٧٦)، بل ورجح أن تكون الهند هي بلاد بونت التي أرسلت إليها الملكة حتشبسوت (من الأسرة الثامنة عشر ١٥٠٥ - ١٤٨٤ ق.م) بعثتها البحرية المشهورة (١٢٧٧). وكانت لمصر في العصر البطلمي علاقات وطيدة مع بلاد الهند، ومن مظاهرها تلك السفارة التي بعثها بطليموس الثاني "Philadelphus" بقيادة دينوسس "Dionysius" إلى بلاط الملك الهندي "Asoka" (١٢٧٨). وقيل إن بطليموس الثاني عرض في أحد احتفالاته الملكية لساء وبقر وكلاب صيد مجلوبة من بلاد الهند (١٢٧٩). وقد نشطت العلاقات التجارية بين مصر في العصر البطلمي مع بلاد الهند، فاستوردت مصر من هناك العاج وأتراس السلاحف، واللؤلؤ، والأصباغ - وخاصة النيلة - والأرز، وأنواع مختلفة من التوابل، وأنواع متعددة من الأعشاب الطبية، والملابس وخاصة القطنية والحريية (١٢٨٠)، كما استوردت أيضاً منها الذهب (١٢٨١). ونظراً لتلك الصلات السابقة بين مصر في عصر البطالمة والهند فقد ظهرت ثمة تأثيرات فنية متبادلة بين القطرين (١٢٨٢).

كما كانت لمصر في العصر الروماني (٣٠ ق.م - ٤٠٠ م) علاقات تجارية قوية مع بلاد الهند. وكان من جراء إعلان الامبراطور أغسطس (٣٠ ق.م - ١٤ م) لسياسة حرية الاقتصاد، أن ازدادت تجارة الشرق زيادة ملحوظة. فكانت الأساطيل تعود من بلاد الهند محملة بأغلى البضائع وتوزع من مصر إلى سائر البلاد (١٢٨٣). ومما يؤكد نشاط العلاقات التجارية بين الجانبين ما ذكره سترابو "Strabo" (في الفترة من ٢٥ إلى ١٩ ق.م) أن مصر كانت ترسل في كل موسم إلى بلاد الهند أكثر من مائة وعشرين مركباً عبر البحر الأحمر (١٢٨٤). ومما يدعم قوة العلاقات التجارية بين مصر في هذا العصر مع بلاد الهند، العثور على بردية ديموطيقية ترجع إلى القرن الثاني الميلادي، تفيد بوجود العلاقات التجارية المنتظمة بين القطرين عبر المحيط الهندي (١٢٨٥). وكان من ثمرة تلك العلاقات أن انتقلت عدة تأثيرات رومانية إلى بلاد الهند عن طريق مدينة الإسكندرية بمصر (١٢٨٦). كما نسب بعض العلماء نوع من الزخرفة لم يكن شائعاً في مصر اليونانية الرومانية، إلى أنه متأثر بالفن الهندي "البوذي" (١٢٨٧).

ويرجح بعض العلماء وجود صلات حضارية بين مصر والهند في أوائل العصر المسيحي، ومن مظاهرها وجود تأثيرات مصرية من هذه الفترة على الفن الهندي (١٢٨٨). وهناك اتجاه اتخذه العالم الألماني "هيجنفلد" مفاده أن نظام الرهبنة الذي ظهر في

المسيحية مشتق رأساً من نظم البوذية الهندية. وإن كان هنالك اعتراض على هذا الرأي^(١٢٨٩).

ويرى بعض الباحثين أن الفن القبطي قد ظهروا به بعض التأثيرات الهندية^(١٢٩٠). ويحتفظ المتحف القبطي بالقاهرة بنحت شديد البروز^(١٢٩١). من الحجر الجيري (يؤرخ بالقرن ٥م أو ٦م) يمثل إله النيل في صورة نصفية لرجل ملتج، ويتميز هذا النحت بالإطار الزخرفي الموجود أسفل التمثال والمكون من دائرتين متداخلتين تزخرفهما زهرة مكونة من ست بتلات تجاورها زهرة أخرى من أربع بتلات كبيرة وأربع صغيرة وهكذا على طول الإفريز. ويرى مونريه دي فيلار أن هذا الإطار مأخوذ عن الفن الهندي "البوذي"^(١٢٩٢).

وكان من الطبيعي أن تزداد علاقة مصر التجارية بعد الفتح الإسلامي مع بلاد الهند. فبالإضافة إلى فتوحات المسلمين في بلاد الهند ذاتها، فقد خضعت للإمبراطورية الإسلامية أقطار ذات علاقات تجارية عريقة مع بلاد الهند، ومن ثم نمت تلك العلاقات وزاد نشاطها في العصر الإسلامي. وليس من المغالاة إذ قيل إن البحث عن علاقات مصر مع بلاد الهند لا يقتصر على دراسة العلاقات المباشرة بين القطرين فحسب، بل لا بد أن يُبحث عن ذلك أيضاً في أقطار أخرى ساهمت في توطيد تلك العلاقات ونموها، ومن ثم نحيل القارئ إلى ما ذكر في هذا الصدد عند دراسة علاقات كل من اليمن والحجاز والشام وإيران والعراق مع الهند وأثر ذلك على مصر.

وإذا كان لمصر علاقات تجارية مع بلاد الهند قبل العصر الفاطمي، فإن تلك العلاقات قد أخذت منحى خطير في هذا العصر، إذ كانت مصر تدور قبل العصر الفاطمي في فلك إما الخلافة الراشدة في الحجاز أو الخلافة الأموية في الشام أو الخلافة العباسية في بغداد. أما في العصر الفاطمي فقد أصبحت مقراً لخلافة قوية تضارع الخلافة العباسية. ومن ثم بذل الفاطميون جهدهم في الاستحواذ على تجارة الهند من أيدي منافسيهم العباسيين^(١٢٩٣). وربما رغبوا من وراء ذلك محاولة نشر مذهبهم في تلك البلاد، وكذلك العمل على إضعاف قوة الاقتصاد العباسي بالعراق من ناحية، وتدعيم قوة الاقتصاد المصري من ناحية أخرى. إذ كانت التجارة مع الهند تمثل عصب التجارة العالمية آنذاك^(١٢٩٤).

ويرجع تطلع الفاطميين إلى بلاد السند والهند عند تواجدهم في الشمال الإفريقي، حيث بعث الخليفة عبيد الله المهدي بدعائه إلى بلاد السند بعد أن استقرت له الأمور في إفريقيا، وقد جذبت تلك البلاد طائفة من دعاة الإسماعيلية منذ النصف الأخير من القرن الثالث الهجري^(١٢٩٥). كما حرص الخلفاء الفاطميون في مصر على نشر دعوتهم أيضاً في هذه البلاد، وقد مرت بنا المحاولات التي أقدم عليها الخليفة الحاكم بأمر الله ومن بعده الخليفة الظاهر في استمالة السلطان محمود بن سبكتكين الغزنوي إلى مذهبهم^(١٢٩٦). وعلى الرغم من فشلهم في ذلك فيبدو أنهم حققوا ثمة نجاحات. فقد ورد ما يفيد أن أبا الفتح والي الملتان^(١٢٩٧) قد خرج عن السلطان محمود واعتنق المذهب الشيعي ودعا قومه إلى ذلك وانضموا إليه في الوقوف من السلطان محمود موقفاً عدائياً، وعلى الرغم من نجاح

السلطان محمود في القضاء على هذه الحركة^(١٢٩٨) فهي دليل على تغلغل النفوذ الفاطمي في بعض مناطق الهند. ذلك التغلغل الذي أكدته المقدسي بكلمات بسيطة ذات مدلول هام قائلاً: "وتسمى دراهم السند القاهريات... ودراهم الملتان على عمل دراهم الفاطمي"^(١٢٩٩).

ونظراً لكثرة مؤيدي المذهب الفاطمي في بلاد الهند، فقد حرص الخليفة المستنصر على إنفاذ الدعاة إليها، وكانت تصله رسائل من أهلها، تفيد بوفاة دعائه ورغبتهم في إيفاد دعاة جدد، فأرسل إلى حليفه المكرم أحمد باليمن كتاباً في ربيع الأول سنة ٤٢٦هـ أخبره بموافقته على تعيين مرزبان بن إسحق داعياً بالهند، كما أرسل في أواخر سنة ٤٨١هـ خطاباً إلى السيدة الحرة التي آل إليها الملك باليمن أخبرها بموافقته على تعيين أحمد بن مرزبان داعياً بالهند بعد وفاة والده، كما أبدى ارتياحه لاختيارها حمزة بن سبط حميد الدين ليقوم بمعاونة الداعي أحمد في نشر الدعوة الفاطمية ببلاد الهند^(١٣٠٠).

كما حرص الخليفة الحافظ على نشر دعوته لدى الزريعيين - حكام عدن - الذين أجابوه إليها، وكان يهدف من جراء ذلك ضمان سيطرته على الطرق التجارية المؤدية إلى الهند^(١٣٠١).

ونظراً لأهمية عُمان التجارية مع الهند منذ العصور القديمة فقد حرص الفاطميون أيضاً على نشر مذهبهم بها وإرسال دعائهم لها لضمان السيطرة على الطرق التجارية المؤدية للهند^(١٣٠٢). كما عمل الفاطميون على استغلال طرق التجارة البحرية والبرية المؤدية إلى الهند وفي الهند ذاتها على نشر دعوتهم في تلك البلاد، وخاصة بعد خروج إفريقية ومعظم بلاد الشام من أيديهم^(١٣٠٣).

وتبدوا أهمية تجارة مصر مع الهند فيما ذكرته بعض المصادر التاريخية، فيؤكد ابن الكندي على أهمية موقع مصر في التجارة العالمية مع بلدان مختلفة منها السند والهند، فذكر أن مصر "فرصة مكة والمدينة وساحلهما، وفرصة صنعاء وعدن وعمان والشحر والسند والهند والصين وجزائر الصين وسرنديب وغيرها، يجلب العطر والجواهر والطرائف والآلات في البحر حتى توافي القلزم"^(١٣٠٤).

ولعل تشعب الوسائل والطرق التي سلكتها التجارة الهندية إلى مصر خير دليل على ما شكلته الهند تجارياً من أهمية إلى مصر، كما تدل على رغبة المصريين الملحة في السلع الهندية. فقد كان التجار العرب في الخليج العربي ينقلون السلع الهندية إلى عدن ومنها تُنقل عبر البحر الأحمر إلى ميناء جدة حيث يلتقطها التجار على السفن المصرية إلى ميناء عيذاب، أو كان يقوم تجار الخليج بنقل تلك السلع إلى الساحل الشرقي لأفريقية، حيث يجدوا هناك وكلاء التجار - الذين هم مزيج من العرب والأفارقة - ثم تتجه المراكب الشراعية المصرية إلى القرن الأفريقي لشراء تلك البضائع الهندية^(١٣٠٥).

وليس معنى ما تقدم أن الموانئ المصرية لم تشهد استقبالا للسلع الواردة من الهند مباشرة، فقد كانت السفن التي لا تفرغ حمولتها في عدن تستمر في الإبحار في البحر الأحمر حتى تصل إلى ميناء عيذاب، ومنه تسير قوافل التجارة إلى النيل عن طريق

الصحراء الشرقية ثم تتخذ طريق النيل إلى الإسكندرية ومنها إلى أوروبا عن طريق حوض البحر المتوسط^(١٣٠٦). وتذكر سيدة إسماعيل كاشف أن السفن التجارية الهندية والصينية كانت أحياناً تواصل السير في البحر الأحمر إلى القلزم (السويس حالياً) ومنها تسير في القناة النيلية التي تصل بين البحر الأحمر والنيل عن طريق البحيرات المرة ووادي طميلات ثم تصل عن طريق النيل إلى الإسكندرية^(١٣٠٧).

وقد أثمر النشاط التجاري المتبادل بين مصر والهند، إلى ازدهار عدة موانئ مصرية على الشاطئ الغربي للبحر الأحمر، مثل ميناء عيذاب^(١٣٠٨)، الذي وصف بأنه من أحسن مراسى الدنيا، بسبب أن مراكب الهند واليمن كانت تحط فيه وتقلع منه، بالإضافة إلى مراكب الحجاج^(١٣٠٩). كما كان التجار الهنود يفدون أيضاً إلى مدينة قوص^(١٣١٠). ولعبت مدينة قفط دوراً كبيراً في التجارة مع الهند، وكان يغلب على معيشة أهلها التجارة والسفر إلى الهند^(١٣١١). وقد أشارت وثائق الجنيزة إلى أن مدينة القسطنطين كانت آخر تجارة البحر المتوسط وتجارة الهند. وقد كانت تلك المدينة سوقاً رائجاً للسلع الهندية، ويقصدها التجار من خارج مصر لهذا الغرض^(١٣١٢).

ومن ناحية أخرى فقد كان هناك اهتمام كبير من التجار المصريين للوصول بأنفسهم إلى الهند، كما كان الهنود يأتون بمراكبهم في رحلات تجارية إلى مصر^(١٣١٣). وحفظت لنا وثائق الجنيزة أسماء عديدة من التجار الذين كانوا يقومون بالعمليات التجارية مع الهند. ونجد منهم تجاراً مصريين وآخرين من المغرب الإسلامي والذين كان يقيم بعضهم كوكلاء للتجار بالقسطنطين^(١٣١٤).

ومما يؤكد ازدهار الصلات التجارية المصرية الهندية، أن العمل بها لم يقتصر على أصحاب رؤوس الأموال الكبيرة من التجار، فقد أثبتت وثائق الجنيزة بطريقة مقنعة أن هناك العديد من التجار المصريين المنتسبين إلى الطبقة الوسطى كان لهم نشاط في تجارة الهند. وأن التجار أصحاب رؤوس الأموال البسيطة شاركوا آخرين، أي أنهم وظفوا بعض الأموال بعقود ضمان^(١٣١٥).

كما تضمنت تلك الوثائق العديد من الخطابات التي أرسلت بواسطة تجار مصريين عاشوا في الهند، وبعض هذه الخطابات وجهت إلى زوجاتهم في القسطنطين أو القاهرة، كما وجدت أيضاً ضمن هذه الوثائق شكوى مكتوبة عن طريق تاجر قاهرى بواسطة شخص اسمه موسى بن صدقة إلى الخليفة الفاطمي الأمر بأحكام الله، يلتزم فيها من الخليفة أن يطلق سراح تجارته التي صودرت عند عودته من رحلته الطويلة إلى الهند^(١٣١٦).

وقد أمدتنا وثائق الجنيزة أيضاً بتفصيلات عن طبيعة ونشاط التجارة الكارمية^(١٣١٧) في العصر الفاطمي مع الهند. كما أفادت تلك الوثائق بأن كلمة "الكارم" كانت شائعة في بيوت القسطنطين خلال القرن السادس الهجري / ١٢ م. بحيث أن أي امرأة كان يتوجه زوجها إلى الهند كانت تنتظر منه الهدايا "في الكارم"^(١٣١٨).

ونقرأ في إحدى هذه الوثائق عن رجل سافر من كولام "كيلون" على ساحل ملبار الغربي، وسافر أيضاً في طريقه إلى الهند، يرسل إلى زوجته في القاهرة عدداً من الهدايا.

من بينها خادمة تبلغ من العمر ست سنوات، وأساور من اللؤلؤ وملابس من اللاليس (الشاش الهندي) وإناء من البرونز وإبريقاً^(١٣١٩).

وربما يؤكد الصلة القوية بين الكارمية مع الهند أن من بين التفسيرات العديدة التي أثبتت حول كلمة "الكارمية"^(١٣٢٠). يظل أرجح تفسير لها أنها مشتقة من "كاريام" في لغة التامل بجنوب الهند وهي تعني ضمن ما تحمله من معاني: "الأعمال" و "الأشغال"^(١٣٢١).

أما بالنسبة لأهم السلع التي كانت تصدرها الهند إلى الخارج، فكانت على رأسها المنسوجات، وخاصة الثياب المتخذة من الحشيش والثياب القطنية المخملة وغيرها^(١٣٢٢). وقد ورد في وثائق الجيزة ما يفيد باستيراد الملابس من الهند؛ ومنها الشاش الهندي الذي سمي في بعض هذه الوثائق بـ "لانس" وفي البعض الآخر "لاليس"، كما ورد كثير ما يفيد بأن هذه الملابس كانت ترسل كهدايا من الهند، كما استوردت أيضاً الملابس الهندية القطنية، التي كانت في المرتبة الثانية، وجلب التجار من الهند أيضاً الملابس الحريرية الغالية الثمن حتى لعملائهم من الطبقة الوسطى^(١٣٢٣).

وقد أشارت وثائق الجيزة أيضاً إلى أن الهند كانت تصدر المنتجات المعدنية، حيث كان جنوب غربي الهند مشهوراً بمناجم النحاس وبصناعاته البرونزية والنحاسية، إلا أن تلك الوثائق تشير إلى أن الطلب على مصنوعات جنوبي غرب الهند البرونزية والنحاسية كان أكبر مما يستطيع أن ينتجه الخام الموجود في البلاد^(١٣٢٤). ومما يؤكد ذلك ما ورد في خطاب من تلك الوثائق يحمل عنوان "إبراهيم بن براهيا بن يشعو" وهو أحد التجار الذين وفدوا مع الفاطميين من المهديّة في تونس، ثم ذهب إلى العيش في اليمن وأقام بها عدة سنوات، وكان يقوم بنقل النحاس والبرونز من المحطات التجارية على ساحل الملبار في الهند، حيث نجح في تصنيع كل أنواع الأدوات المنزلية وأدوات المطبخ التي كانت تطلب من وقت إلى آخر من أجل التصدير، كما كان يقوم أيضاً بنقل ما يحتاجه من النحاس والرصاص والنحاس الأصفر والحديد من مصر وعدن إلى الهند^(١٣٢٥) حيث يتم تصنيعها هناك لحسابه^(١٣٢٦)، وإذا كان قد أستنتج من هذه الوثائق (الجيزة) أن بعض التحف والأدوات المعدنية كانت تصنع في الهند وترسل إلى اليمن مثل الطسوت والأباريق وربما الحلبي أيضاً^(١٣٢٧) فمن الطبيعي أيضاً أن مثل هذه المصنوعات الهندية كانت تصل أيضاً إلى أسواق مصر في العصر الفاطمي.

ويبدو أن بعض مناطق الهند قد اشتهرت بصناعة المنتجات الخزفية وتصديرها إلى الخارج، وتشير بعض المصادر التاريخية في ذلك إلى مدينة "كولم" التي "بها تعمل غضاثر (خزف) تباع في بلداننا على أنه صيني وليس هو صيني"^(١٣٢٨). ومما يؤكد ازدهار صناعة الخزف في الهند والدرجة العالية التي نالها الخزافون في تلك البلاد، ما ذكره "الإدريسي" من أن أكثر ملوك الهند كانوا يهتمون بالتصوير ويتعلمونه حتى أنه لا يولي الملك من أبنائه إذا كان عنده أولاد كثير إلا أرسمهم وأمههم في صنعة الرسم، وكان يلحق لديهم بعد الرسم والتصوير في الفضل صنعة الفخار وذلك أنهم يسمون صانع الفخار خالقاً صغيراً والمصور خالقاً كبيراً^(١٣٢٩).

وقد وصلنا بعض أسماء أهل السند والهند الذين تواجدوا في مصر خلال العصر الفاطمي والذين وفد إليها بعضهم لغرض الدراسة. ومنهم على سبيل المثال أبو الفوارس الصابوني أحمد بن محمد بن السندی الذي حاز وظيفة دينية كبيرة في مصر وتوفي في سنة ٣٦١هـ/٩٧١م^(١٣٣٠). كما ذكر المسبحي ضمن أحداث شهر شوال سنة ٤١٥هـ. أنه اشتهر أمر ثلاثة أشخاص، صُغر اللون جاءوا من السند، وعملوا بمصر في طب العيون^(١٣٣١). ومن بين أهل مصر الذين تكرر ترددهم على الهند الشيخ أبا العباس الحجازي، وكان قد أقام بالصين والهند مدة أربعين سنة^(١٣٣٢). ويبدو أن العلاقة بين مصر والهند لم تقتصر على عمليات التبادل التجاري، وزيارات التجار المتبادلة بين القطرين، أو تواجد طلبة العلم والأطباء الهنود في مصر، فقد أشار الدواداري ضمن أحداث سنة ٤٨٧هـ، في خلافة المستنصر ووزارة الأفضل، إلى قدوم رسول ملك الهند إلى مصر لمقابلة الخليفة الفاطمي^(١٣٣٣). ومما ورد -وله صلة بمصر في العصر الفاطمي والهند- تلك الإشارة التي ذكر فيها أن رشيدة ابنة المعز (ت ٤٤٣هـ)، وجد ضمن خزانها بعض العمامات المرصعة بالجواهر، ويذكر "زكي محمد حسن" أن مثل تلك العمامات يذكرنا بعمامات الأمراء الهنود^(١٣٣٤).

المبحث الثامن

دور الصلات الحضارية بين مصر والصين في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

تقع الصين في أقصى الشرق، ويحيط بها المغارز التي بين الصين والهند، ومن الجنوب البحار (المحيط الهندي) ومن الشرق البحر المحيط الشرقي (المحيط الهادى). ومن الشمال بلاد القفجاق، وبلاد الصقلب والجهاكس والروس^(١٣٣٥). (شكل ١). وتشير المصادر الصينية التي ترجع إلى القرن الثالث الميلادى، إلى أن هناك ثمة علاقات تجارية بين الصين والروم، وأن الموانئ المصرية لعبت دوراً رئيسياً فى عملية التبادل التجارى بين الجانبين. وأن مصر ونيلها كانا معروفين لدى الصينيين، إذ ورد فى أحد الكتب الصينية التي ترجع إلى هذا القرن ذكر لبلاد "هاى سى" أى بلاد غرب البحر ومنها يخرج نهر يصب فى بحر عظيم، وهو بذلك تعريف تام لبلاد مصر، فالبحر الذى تقع غربيه هو البحر الأحمر، والنهر المشار إليه هو نهر النيل، أما البحر العظيم الذى يصب فيه هذا النهر فهو البحر الأبيض، كما وردت إشارة فى بلاد "غرب البحر" إلى مدينة يقال لها "كسند" وهى محرفة عن الإسكندرية^(١٣٣٦)، التى يبدو أنها قامت خلال خضوعها للإمبراطورية الرومانية الشرقية بتصدير منتجاتها الصناعية إلى بلاد الصين عن طريق البحر الأحمر^(١٣٣٧).

ويبدو كذلك أن مصر فى العصر المسيحى كان لها صلات مع آسيا والأقاليم الغربية من الصين، ومن الأدلة على ذلك الزخارف القبطية التى ظهرت على جلدة كتاب عثر عليها فى مدينة خوتنشو خلال الحفائر التى أجريت فى طرفان، كما لوحظ أن بعض الرسوم والتراويق البوذية فى طرفان عليها مسحة مصرية قديمة، مما يمكن تفسيره بأن الفنانين فى غربى الصين، وصلهم شىء عن الفن المصرى القديم، ومما يؤيد اتصال الصين بمصر فى القرن السادس الميلادى وفى فجر الإسلام ما كشف عنه فى مصر من كتب مانوية مكتوبة باللغة القبطية^(١٣٣٨).

وكان من الطبيعى أن تزداد علاقات مصر بعد الفتح الإسلامى لها مع بلاد الصين، حيث امتدت الامبراطورية الإسلامية إلى حدود الصين، كما كان لتلك البلاد علاقات خاصة ومتشعبة مع بعض البلدان الإسلامية وخاصة التركستان وإيران والعراق، كما كان لها ثمة علاقات مع الحجاز والشام، وكان لها صلات تجارية نشطة مع أقطار أخرى كاليمن وعمان، وقد سبق تناول علاقة الصين مع هذه البلاد الإسلامية، والتى من المعتقد أن كان لها دور مهم فى توطيد الصلات المصرية الصينية.

وللعلاقات التجارية بين المسلمين والصين أهمية خاصة، إذ أن العرب لم يفتحوا الصين كما فتحوا بلاد الفرس أو الهند أو غيرهما، فكانت التجارة أحد أهم سبل وصول الإسلام إلى تلك البلاد^(١٣٣٩). وترجع فترة انتشار الإسلام الأولى بالصين إلى عهد أسرة "تانج"^(١٣٤٠) (٦١٨-٩٠٧ م) وعهد أسرة "سونج"^(١٣٤١) (٩٦٠-١١٢٧ م)، ثم توالى عدد كبير من التجار المسلمين على بلاد الصين، واستوطن بعضهم بها^(١٣٤٢).

ومن المرجح أن التجار المسلمين كانوا ضمن الجاليات الأجنبية التى فتحت لها عام

٧٠٠م بالصين ميناء كانتو وسوقها، ومما يؤكد تواجدهم ما ورد في "حوليات أسرة تانج" بأن بعض رعايا الخلفاء (العباسيين) شاركوا في الأحداث التي وقعت بمدينة كانتو في عام ٧٥٨م. مع بعض الجنود المرتزقة من الفرس الذين استخدمهم امبراطور الصين لمقاتلة الثوار^(١٣٤٣).

وعلى أية حال فتاريخ العلاقات التجارية الإسلامية مع الصين طويل المدى، وصلات التجار المسلمين مع هذه البلاد وثيق العرى. وإذا كانت الدراسة ليست في حاجة للإسهاب في ذلك إلا أنه مؤشر على مدى ما بلغت العلاقات الإسلامية - التي مصر هي جزء منها - مع بلاد الصين. ووجود السلع الصينية في أسواق مصر الإسلامية أمر مؤكد، فبالإضافة إلى ما كان يصل منها إلى مصر عن طريق ميناء عدن أو ميناء جدة وغيرهما، فتذكر "سيدة إسماعيل كاشف" أن بعض السفن الآتية من الصين والتي كانت لا تفرغ سلعها في اليمن تتجه إلى بعض الموانئ المصرية الواقعة غربى البحر الأحمر كميناء عيذاب^(١٣٤٤)، وأحياناً كانت تلك السفن التجارية تواصل السير في البحر الأحمر إلى القلزم (السويس حالياً)^(١٣٤٥). وأياً كانت سبل وصول السلع الصينية إلى مصر، فقد كانت مصر كما ذكر أحد المؤرخين. فرصة الصين وجزائر الصين، وكان يُجلب إليها السلع من هناك في البحر حتى توافي المراكب بالقلزم^(١٣٤٦).

ولم يقتصر نشاط مصر التجارى مع الصين على حد الاستيراد، بل كانت تقوم كذلك بالتصدير إليها من خلال موانئها الواقعة على سواحل البحر الأحمر، وكذلك من ميناء الإسكندرية^(١٣٤٧).

أما بالنسبة لعلاقة التجار المصريين ببلاد الصين، فإن كان هناك احتمال بوصولهم قبل الإسلام بين حين وآخر إلى عاصمة الصين القديمة "سى آن"^(١٣٤٨). فإن ما تمتع به التجار المسلمين من كرم وسماحة الحكومة الصينية وامبراطورها، وما حازوه من تسهيلات تجارية خاصة، ومن حرية تامة في أداء الشعائر الدينية^(١٣٤٩). لا بد أن ذلك كان دافعاً لوصول التجار المصريين بأنفسهم إلى هذه البلاد. ووصلنا اسم لأحد التجار المصريين في العصر الفاطمى أقام في كل من الهند والصين مدة أربعين عاماً، وهو التاجر أبو العباس الحجازى، وكان قد أهدى إلى الوزير الأفضل بن أمير الجيوش بدر الجمالى، أنواعاً ممتازة من الصناعات التي أتى بها من الصين^(١٣٥٠). وكان هذا التاجر قد التقى به في مصر الرحالة أبو حامد الغرناطى في عام ٥١٢هـ، الذى ذكر أن أحد أولاد هذا التاجر قد أهداه وهو بالإسكندرية بعض التحف الصينية مثل العود الفائق. وورق الصين الأزرق والأحمر. عليها تصاوير صينية من الذهب تفوق الديباج الرومى^(١٣٥١).

وليس من المستبعد أن يكون للتجار المصريين تواجد في الصين قبل العصر الفاطمى، إلا أنه وكما ألفنا عن الفاطميين أنهم كانوا يعتبرون دعوتهم دعوة عالمية لا بد أن تصل إلى الناس كافة، كما أنهم كانوا يستغلون التجارة استغلالاً جيداً في نشر تلك الدعوة. وربما ساهم التواجد الشيعى في بلاد الصين في توطيد علاقة مصر في العصر الفاطمى مع هذه البلاد. إذ كان للشيعية تواجد في الصين، يرجع إلى ما قبل زوال الدولة الأموية

١٣٢ هـ / ٧٤٩ م. فقد فر بعض الشيعة في خراسان من الاضطهاد. وأقاموا في جزيرة بأحد الأنهار الكبيرة في الصين تجاه أحد الموانئ، وكانت هذه الجالية لاتزال قائمة حتى القرن السادس الهجري / ١٢ م. وكانت تشتغل بالوساطة في التجارة بين أهل الصين والأجانب^(١٣٥٣).

وربما كان هناك صلات على المستوى السياسي بين الفاطميين في مصر والصين، فقد ورد أن ملك الصين أهدى إلى الوزير الأفضل بن أمير الجيوش نفائس وطرائف لايمكن تقدير قيمتها بمال منها قطعة من عود هندي أسود يختتم كالشمع، وبعض الأواني الصينية التي تشبه الياقوت المخرم^(١٣٥٣).

وقد حرص خلفاء الدولة الفاطمية وأمرؤها وقادتها على اقتناء التحف الصينية، فقد ورد أنه وجد للأمير جوهر القائد بعد وفاته عشر آلاف زبدية صينية^(١٣٥٤). ووجد لدى ست النصر، أخت الخليفة الحاكم بعد وفاتها عام ٤١٥ هـ ثلاثين زيراً من اللازورد الصيني^(١٣٥٥). كما تركت ست مصر بنت الحاكم بأمر الله بعد وفاتها عام ٤٥٥ هـ نيفاً وثلاثين زيراً صينياً مملوء جميعها مسكاً مسحوقاً^(١٣٥٦). ووجد ضمن ما وجد لدى الأفضل شاهنشاه بعد وفاته سنة ٥١٥ هـ براني صيني كبار^(١٣٥٧).

ومما أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، عدة أزيار صيني كبار، وخزائن مملوءة من سائر أنواع الصيني، ذات الأغراض المنفعية المختلفة، ستة منها في بعضها أجاجين (أواني لغسل الثياب) صيني كبار وصغار محمولة على ثلاثة أرجل على صور الوحوش، والسباع، والبهائم، قيمة كل قطعة منها ألف دينار^(١٣٥٨). وأخرج كذلك عدة أزيار صيني كبار مختلفة الألوان^(١٣٥٩). كما كانت الأواني الصينية موجودة في خزنة الشراب الفاطمية^(١٣٦٠). ومما يدل على مكانة الأواني الخزفية الصينية أنها كانت مما يهديها خلفاؤهم إلى حلفائهم، فقد كانت ضمن الهدية التي أهداها العزيز بالله سنة ٣٨٤ هـ إلى ابن زيري بالمغرب^(١٣٦١).

كما كان للمنسوجات الصينية تواجد في العصر الفاطمي، حيث أخرج أثناء الشدة المستنصرية أيضاً ثياب حرير صيني^(١٣٦٢).

وورد ما يفيد أن التحف المعدنية الصينية كانت متوافرة في هذا العصر، إذ أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية "عدة صناديق مملوءة مرايا حديد من صيني^(١٣٦٣) ومن زجاج المينا لا يحصى ما فيها كثرة، جميعها حلى بالذهب المشبك والفضة ومنها المكمل بالجواهر"^(١٣٦٤).

ولم تقتصر التحف المعدنية الصينية في العصر الفاطمي على تلك المرايا، فقد أشار ابن المأمون في حديثه عن موكب الخليفة الأمر عند خروجه لصلاة عيد الفطر وعند وصوله قرب المصلى أنه كان ينتظره رجال يملؤون الأسرة المشدودة على الفيلة، وبأيديهم السيوف المجردة والدرق الحديد الصيني^(١٣٦٥).

أما بالنسبة لأهم السلع التي استوردتها مصر من بلاد الصين فهي لاتخرج عن تلك السلع التي اشتهرت الصين بتصديرها بصفة عامة إلى الخارج، مثل الحرير، والفروند^(١٣٦٦).

والكيمخا^(١٣٦٧)، والثياب الحريرية، والسروج، والسجاد، والخزف، والحديد، والذهب، والفضة، والكاغد والمداد، والحلى والمقابض العاجية، والجواري والخصيان وغير ذلك^(١٣٦٨).

وبهمنا أن نقف على نوعين من هذه السلع، وهما المنسوجات الحريرية والخزف. وفيما يتعلق بالحرير فشهرة المنتجات الصينية بها ومكانتها لا تحتاج إلى دليل، ويكفى أن الصين كانت هي المنتج الرئيسي في العالم للحرير الجيد الذي لا يعادله حرير آخر^(١٣٦٩). كما كانت الصين هي المبتكر الأول لتربية ديدان القز وصناعة الحرير، وتنسب إلى زوجة العاهل الصيني هوانغ تي "Hwang-Ti"^(١٣٧٠).

ونظراً لانقطاع الصلة التجارية بين مصر والصين في العصر الفرعوني، فلم تعرف مصر القديمة هذه المادة الأولية للنسيج، وبعد أن تبادلت السلع التجارية بين الصين والخارج، عرفت مصر في عهد البطالسة المنسوجات الحريرية. وكانت من أهم السلع التجارية في الإسكندرية، وإن كان سر صناعة الحرير ظل مغلقاً على الصينيين أنفسهم^(١٣٧١). ومن المرجح أن مصر عرفت إنتاج خامات الحرير محلياً مع بداية القرن السادس الميلادي^(١٣٧٢).

ومن الطبيعي أن تشهد مصر بعد الإسلام تزايداً في الإقبال على هذا النوع من المنسوجات، نظراً للعلاقات المتشعبة التي كانت بين الصين والدولة الإسلامية، كما كان لبعض الدول الإسلامية في أواسط آسيا وإيران أهمية خاصة في تجارة المنسوجات الحريرية الصينية، بالإضافة إلى ازدياد علاقة مصر التجارية في العصر الإسلامي مع الصين.

ومن المفيد أن نذكر في هذا الصدد لمحة عن المنسوجات الحريرية الصينية في عهد أسرة "تانج" (٦١٨-٩٠٧م)، تلك الأسرة التي شجعت التجار العرب على الوفود إلى الصين، وكان منهم أعداد كبيرة من تجار الحرير الذين أقاموا في مدينتي تشانغان ويانغتشو. وعلى يد هؤلاء التجار العرب نقلت صناعة الحرير إلى أفريقيا وأوروبا^(١٣٧٣).

وقد بلغت المنسوجات الحريرية في عصر أسرة "تانج" مستوى عالياً من الجودة. وكانت ييتشو (تشنغد والحالية بسيتشوان) ويانغتشو بجيا نغسو مشهورتين آنذاك بإنتاج الحرير المزركشة بالزهور. وقد عثر من عهد هذه الأسرة في كهف "الألف بوذا" في "دوليهوانغ" على نوع من الحرير الشفاف المزخرف الوجهين، كما اكتشف في "توريان بشينجيانغ" أكثر من أربعين نسيجاً حريرياً، من بينها فستان منسوج برياش الطيور المتعددة الأصناف، ويمكنه أن يظهر أربعة ألوان مختلفة إذا نظرنا إليه من مختلف الزوايا أو تحت أشعة الشمس أو المصابيح^(١٣٧٤).

ومن الطريف أن قوانين أسرة "تانج" كانت تفرض على أفراد الشعب دفع المنسوجات الحريرية كنوع من الضرائب. فقد حدد قانون الضرائب الزراعية وأعمال السخرة على أن يدفع كل رجال دائنين من الحبوب (الدان: وحدة وزن صينية) وسبعة أمتار من الحرير أو ثمانية أمتار من القماش إلى الحكومة سنوياً. ويؤدي علاوة على ذلك أعمال السخرة مدة عشرين يوماً كل عام، ويعفى من السخرة من يدفع بدلاً من الحرير أو القماش^(١٣٧٥).

أما أهم المدن الصينية التي ازدهرت بها صناعة المنسوجات الحريرية، كما اشتهر بعضها بتصدير تلك المنسوجات للخارج فهي: "لوقين" التي كان بها طرز الديباج والحرير^(١٢٧٦)، و"خانكو" التي اشتهرت بالثياب الحريرية^(١٢٧٧)، و"طوخا" التي يصنع بها الثياب الطوخية من الحرير القسي ولها قيمة عالية وثياها مطرقة كالثياب العتائية^(١٢٧٨)، ومنها ثياب مريشة يعمر الثوب منها كثيراً^(١٢٧٩)، و"قلاقل" التي اشتهر أهلها بكثرة تربية دود الحرير، وينسب إليها الثياب القاقلية والحرير القاقلي^(١٢٨٠)، و"سوسة" التي بها طرز كثيرة مشهورة بعمل الحرير الصيني الرفيع القيمة المحكم الصنع الذي لا يقارن به غيره^(١٢٨١).

ونظراً لما تمتعت به المنسوجات الحريرية الصينية من جودة وإتقان فقد أقبل النساجون الفاطميون على تقليدها، فظهر أثر تلك المنسوجات الصينية على المنسوجات الحريرية الفاطمية^(١٢٨٢) كما سيتضح في الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات الفاطمية.

أما الصناعة الصينية الثانية فهي الخزف، وتأثير الخزف الصيني على الخزف الإسلامي له أهمية خاصة، إذ قلما نجد قطراً إسلامياً نبغ في ذلك النوع من الفنون إلا ونجد أثر الخزف الصيني عليه واضحاً، وقد مر بنا الإشارة إلى ذلك في الخزف العراقي والإيراني وخزف ما وراء النهر، وسوف يتضح ذلك التأثير أيضاً على مصر فيما بعد. ولم يقتصر تأثير الخزف الصيني على الخزف الإسلامي من حيث الألوان أو الأشكال فحسب بل ظهر أيضاً في الزخرفة والنقوش^(١٢٨٣).

وليس أدل على قدر أهمية الخزف الصيني بالنسبة للخزف الإسلامي، ما ذهب إليه بعض العلماء من أن صناعة الخزف بدأت في الازدهار في العالم الإسلامي، منذ نهاية القرن الثاني الهجري / ٨م، وذلك بتأثير الأساليب الفنية التي أخذها الشرق الأدنى عن الصين في تلك الصناعة^(١٢٨٤). وأن تقليد المنتجات الصينية خاصة خزف أسرة "تانج" أصبح ظاهرة ملفته للنظر في أنحاء الدولة العباسية وخاصة في مصر^(١٢٨٥).

بل وقد ذكر ضمن أسباب ابتكار الخزف ذي البريق المعدني - وهو من أكثر إبداعات الفنان المسلم - في العراق، أن الخزاف العراقي استوحى ذلك الابتكار من البورسلين الذي استوردته بغداد من الشرق الأقصى (الصين)^(١٢٨٦) وأن اهتدائه لهذا النوع من الخزف جاء بعد استفادته من تجاربه السابقة في تقليد الخزف الصيني وخاصة بورسلين أسرة "تانج"^(١٢٨٧).

ولم تكن شهرة الصين في الصناعات الخزفية قائمة على غير أساس، فلقد عُرف عن الصينيين أنهم أعرق أمم الأرض في هذه الصناعة ويكفي دليلاً على ذلك أنها خلعت اسمها على المصنوعات الخزفية فأصبحت تعرف في اللغة العربية باسم "الصيني" وفي اللغات الأوروبية باسم China^(١٢٨٨).

وترجع أهمية الصين في الصناعات الخزفية إلى عصور ما قبل التاريخ^(١٢٨٩). والشئ الملفت للانتباه ما قدمته تلك الحضارة القديمة من تنوع في زخرفة وأشكال الأواني^(١٢٩٠) وأن العديد من أشكال هذه الأواني كما هو في حضارة "Hemdu" في "Yuyao"

(شكل ١٢٩) التي ترجع إلى سبعة آلاف عام مضت، وكذلك في حضارة "Yangshao" (شكل ٢٩ ب)، التي ترجع إلى ستة آلاف عام مضت، وأيضاً في خزف أسرة "Han" (٢٠٦ ق.م - ٢٤٤ م) (شكل ٢٩ ج)، قد وجد ما يماثل أشكالها في التحف الخزفية بمصر - كما سيتضح فيما بعد - المتأثر بأشكال الأواني الصينية، مما يعنى تواصل تلك الصناعة في الصين منذ عصور ما قبل التاريخ.

ولكن ما الأسباب التي دعت بالخزف الصينى إلى اختراق شهرته للآفاق، وأصبح مضرباً للأمثال فى الدقة والجمال؟ فهل يرجع ذلك إلى مهارة الخزاف الصينى الذى توارث تلك الصناعة الراقية منذ أقدم العصور؟ ربما كان للخزاف الصينى دوراً فى ذلك، ولكن من الصعب نسبة كل الفضل فى صناعة الخزف الصينى لفنانى تلك البلاد فقط، إذ وجد أيضاً فنانون أكفاء فى أقطار أخرى كمصر والعراق وإيران وغيرها، ومع ذلك لم تبغ شهرة ودقة المصنوعات الخزفية فى تلك الأقطار قدر ما بلغته المصنوعات الخزفية الصينية. ولا بد أن نبحث عن سر تفوق ذلك النوع من الفنون الصينية فى أسباب أخرى تكون متوفرة فى الصين دون غيرها من سائر الأقطار. ومن المرجح أن جودة المادة الخام التى توافرت فى الصين، وطريقة إعدادها كانتا من أهم الأسباب الرئيسية وراء تفوق صناعة الخزف فى تلك البلاد. وفى هذا الصدد يذكر أحد العلماء عن أسباب تفوق الخزف الصينى عن الخزف المصرى - ولا بد أن ذلك ينسحب على غيره أيضاً - أن مردود ذلك راجع إلى الخامات التى كانت عبارة عن طينات بيضاء يطلق عليها اسم "كاولين" فهى يَسْرَتُ للصانع الصينى إنجاز أعمال يعجز الصانع المصرى عن مجاراتها فى دقة، وليس لذلك من سبب سوى افتقار موارد الخزاف المصرى إلى طينات مماثلة لتلك لدى الخزاف الصينى، الأمر الذى جعل الخزف الصينى يسوق فى أسواق الخاصة وراغبى اكتناز التحف النفيسة على حين اقتصر تسويق الخزف المصرى على أسواق روادها أقل يسراً من رواد الأسواق الأولى^(١٣١).

أما بالنسبة لطريقة إعداد تلك المادة الخام فيخبرنا ابن بطوطة أنه كان يؤخذ التراب من جبال بها ثم تُقَد فيه النار كالفحم، ويضيفون إليه حجارة عندهم، ويقدون النار عليها ثلاثة أيام، ثم يصبون عليها الماء فيعود الجميع تراباً، ثم يخمرونه، والجيد منه ما يخمر شهراً ولا يزداد على ذلك، والأقل جودة ما يخمر عشرة أيام^(١٣٢). وقد أدرك بعض المؤرخين فى العصور الوسطى خصوصية المادة الخام فى الصين وتميزها عن غيرها، فأشاروا إلى خزف كان يصنع فى مدينة "كولم" بالهند وكان يباع فى البلدان الإسلامية على أنه صينى رغم أنه ليس من صناعة الصين لأن طين الصين أصلب منه وأقدر تحملاً للنار. كما أن طين "كولم" كان يخمر ثلاثة أيام ولا يتحمل أكثر من ذلك. بينما طين الصين يخمر عشرة أيام ويحتمل أكثر من ذلك، وكان خزف "كولم" أدكن اللون وخزف الصين كان أبيض^(١٣٣).

وإذا كانت مدينة "كولم" فى الهند قد صنعت خزفاً وبيع فى البلدان الإسلامية على أنه صينى. فقد اكتشف فى مناطق شرق أفريقيا كميات كبيرة من البورسلين الذى أطلق عليه صينى أيضاً، ويرجع بعض الباحثين أنه لم يكن من صناعة الصين بل صنع فى أنام

(فيتنام)، وربما أطلق على البورسلين غير الصيني اسم الصين للدلالة على جودته^(١٣٩٤). أما بالنسبة لأهم مراكز صناعة الخزف في الصين والتي اشتهرت بعضها بتصديره إلى الخارج، فهي مدينة "لوقين"^(١٣٩٥)، و"خاكو"^(١٣٩٦)، و"سوسة" التي كان خزفها لا يعدله شيء من خزف الصين جودة^(١٣٩٧)، و"اسنخوا"^(١٣٩٨). ومن أهم مناطق صناعة الخزف في الصين في عصر أسرة "تانج" (٦١٨-٩٠٧م) والتي تم في عصرها نقل المنتجات الخزفية وغيرها من الصناعات الصينية على يد التجار العرب إلى أفريقيا وأوروبا^(١٣٩٩)، هي "شينغتشو" (شينغتاى الحالية في خبي) و"يويهتشو" (شاو شينغ الحالية في تشجيانغ)، وقد كانتا ذائعتي الشهرة في صنع الخزف في هذا العصر، وقد امتاز خزف "شينغتشو" بلونه الحليبي، أما خزف "يويهتشو" فقد اشتهر بشفافيته^(١٤٠٠).

وعلى أية حال فإذا كان الخزف الصيني قد أثار إعجاب الرحالة المسلمين منذ القرن الثالث الهجري / ٩م، وأشاروا إلى رفته التي كانت كركة القوارير الزجاجية، وأن الخزف كان من الصناعات التي خص بها الله عز وجل أهل الصين، وأنه منحهم في ذلك ما لم يمنحه غيرهم^(١٤٠١). فإن هناك مجالاً آخر نبع فيه الصينيون وظهر تأثيره على الفنون الإسلامية، وهو ميدان الرسم والتصوير. وقد أشار مؤرخو العصور الوسطى إلى تميز أهل الصين في هذا الميدان، فذكر "المسعودي" أن أهل الصين كانوا من أحذق خلق الله كفاً بنقش وصناعة، وأن كل أعمالهم لا يتقدم عليها أحد من مختلف الأمم^(١٤٠٢). كما شهد "الدمشقي" لهم أيضاً في البراعة في فن التصوير وذكر أنهم: "أحذق الناس بالمهين والصناعات ولا سيما التصوير، حتى أن الرجل يفرق في تصويره بين ضحك الهازئ والشامت والمتعجب والمسرور"^(١٤٠٣). أما "الإدريسي" فأشار إلى أن ملوك الصين كانوا يحرصون على تعلم الرسم، حتى أنه لا يولى الملك من أبنائه إذا كان عنده كثرة أولاد إلا أرسمهم وأمرهم في صنعة الرسم^(١٤٠٤). وأنه ليس في بلادهم صنعة أجل من الخزف والرسم ولا فوق الرسم عندهم صنعة^(١٤٠٥). ومن المرجح أن استخدام الصينيين للكتابة "بالفورشة" كان من أهم العوامل التي أكسبتهم خبرة في فنون الرسم، إذ لم يكن الرسم في نظرهم وثيق الصلة بالكتابة فحسب بل كانوا يعدونه فرعاً منها- وتؤكد الخطابات التي كشف عنها وتعود إلى القرن الأول الميلادي- على قدر كبير من البراعة في الكتابة "بالفورشة" لا تقل عن الكتابة التي ترجع إلى القرون اللاحقة، ويذكر "بنيون" أنه "من الطبيعي أن نتوقع من قوم مدربين من الطفولة على كتابة الحروف الصينية الدقيقة المتشعبة، بشكل تجتمع فيه قوة التعبير ودقة الإحساس، أن يوحى رسمهم حتى في العهود البدائية من تاريخ الفن عندهم، بأنه بلغ حداً رفيعاً من البراعة في استخدام (الفورشة)"^(١٤٠٦).

هوامش الفصل الأول

المبحث الأول:

- ١- أحمد أمين: فجر الإسلام، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٦.
- ٢- حكمت إبراهيم فريحات وإبراهيم ياسين الخطيب: المرجع السابق، ص ٣٧.
- ٣- جرجى زيدان: العرب قبل الإسلام، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، مطبعة الهلال، ١٩٣٩م، ص ٢٨.
- ٤- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص ٢٨؛ وللإستزادة عن الحدود الجغرافية لبلاد العرب، راجع: الزركشى: إعلام الساجد بأحكام المساجد، تحقيق أبو الوفا مصطفى المراسى، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، الكتاب الخامس، القاهرة، ١٣٨٤هـ، ص ٧٦، ٧٧؛ القلقشندى: صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، شرحه وعلق عليه وقابل نصوصه، محمد حسين شمس الدين، الجزء الرابع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٣؛ أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٦.
- ٥- سيدىو، ل. س: تاريخ العرب العام، امبراطورية العرب، حضارتهم، مدارسهم الفلسفية والعلمية، نقله إلى العربية عادل زعيتير، الطبعة الثانية، عيسى البابى الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٢١، ٢٢.
- ٦- من الجدير بالذكر أن آراء العلماء قد اختلفت فى تحديد أصل القدماء المصريين. ما بين مرجعهم إلى أصول سامية أو حامية أو جعلهم مزيجاً ما بين الجنس السامى والحامى، وقد تناول أحمد فخرى هذا الموضوع، وعلى الرغم من أنه لم يجزم برأى فيه إلا أنه ساق من الأدلة التاريخية واللغوية ما يرجح أن يكون أصل القدماء المصريين سائى وأنهم عبروا من الجزيرة العربية إلى الشاطئ الأفريقى فى إريتريائهم ساروا مخترقين البلاد حتى وصلوا إلى صحراء مصر الشرقية ودخلوا عن طريق وادى الحمامات. للإستزادة، انظر له: المرجع السابق، ص ١٣٤-١٣٦.
- ٧- سيدة إسماعيل كاشف: بحث بعنوان "مصر الإسلامية، من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ٢٠-٣٥٨هـ / ٦٤١-٩٦٩م"، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٤.
- ٨- اختلف العلماء فى تحديد الموطن الأصلى للأمم السامية: فيرجته البعض إلى أرمينيا أو العراق أو بلاد كنعان- سوريا- أو البحرين والسواحل المقابلة لها، أو اليمن، على أن رأى الراجح عند أغلب الباحثين أن الموطن الأصلى للأمم السامية هى بلاد العرب. فورى سالم عفيفى: نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية، ودورها الثقافى والاجتماعى. وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م، ص ٢٤. وحدد المسعودى مسكن سام بن نوح فى وسط الأرض من بلاد الحرم إلى حضرموت إلى عُمان إلى عالج، وأن من ذرية سام من سكن الحجر بين الشام والحجاز واليمامة.

- ٩- راجع: أحمد فخري: المرجع السابق، ص ٣٠، ٣١؛ جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٥٠.
- ١٠- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ١٤.
- ١١- عبد الله إبراهيم العسكر: بحث بعنوان "هجرة بنى حنيفة إلى الأمصار الإسلامية في العصر الأموي"، مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض، ١٤١٣ هـ، ص ٧.
- ٨.
- ١٢- بتلر، ألفريد: فتح العرب لمصر، ترجمة محمد فريد أبو حديد، الجزء الأول، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٢٧)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ م، ح ١، ص ٧٣.
- ١٣- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٦، ٣٧؛ وانظر: أحمد فخري: المرجع السابق، ص ٤١.
- ١٤- تقع هذه الفترة بين الدولة الحديثة والدولة الوسطى، وهي فترة انتقال ما بين الأسرة ١٣ والأسرة ١٧، وقد سميت هذه الفترة بعصر الفوضى أو الانتقال الثاني أو احتلال الهكسوس لمصر. محمد حماد: التصوير في التراث المصرى القديم حتى العهد القبطى، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٤ م، ص ٤٣.
- ١٥- عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢ م، ص ٥٥.
- ١٦- بوزلر، ج. وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦ م، ص ١٨٢.
- ١٧- ثروت عكاشة: الفن المصرى القديم، تاريخ الفن - ٢- النحت والتصوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١ م، ص ١٠٤٣، لوحة ٧٨٢.
- ١٨- عفيف البهنسى: الشام والحضارة، دمشق ١٩٨٦ م، ح ١، ص ١٤٥؛ وقد سادت الحضارة الممورية في الشام منذ فجر التاريخ وتركت آثار رائعة عثر عليها في ماري وتل مردوخ. المرجع نفسه، ص ٨٩.
- ١٩- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٥٥، ٥٦.
- ٢٠- لطفى عبد الوهاب: العرب في العصور القديمة، مدخل حضارى في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩ م، ص ١٥٣.
- ٢١- المرجع نفسه: المرجع السابق، ص ١٥٤.
- ٢٢- عيسى أسكندر المعلوف: بحث بعنوان "التجارة عند العرب ومجاورهم"، مجلة المقتطف، الجزء الرابع من المجلد السابع والسبعين، نوفمبر ١٩٣٠ م، ص ٤٢٦.
- ٢٣- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٩، ١٥٠.
- ٢٤- السيد عبد العزيز سالم: دراسات في تاريخ العرب - تاريخ الدولة العربية - الجزء الثانى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، بدون، ص ١٢، ١٣.
- ٢٥- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ١٤، ١٥.
- ٢٦- ابن الكندي: المصدر السابق، ص ٣٢.

- ٢٧- الكندى: الولاة والقضاة، بيروت، ١٩٠٨م، ص ٧.
- ٢٨- هويدا عبد العظيم رمضان: المجتمع في مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى العصر الفاطمى، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٩.
- ٢٩- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام- من الفتح العربى إلى قيام الدولة الطولونية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٨٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٩، ١٠.
- ٣٠- انظر نص هذه الرسالة فى، ابن عبد الحكم: فتوح مصر وأخبارها، طبعة ليدن، ١٩٢٠م، ص ٤٦.
- ٣١- انظر نص هذه الرسالة فى، نفس المصدر، ص ٤٧.
- ٣٢- وقد اتخذ الرسول ﷺ من إحداهن زوجة له وولدت له ابنه إبراهيم.
- ٣٣- ابن عبد الحكم: المصدر السابق: ص ٥٢؛ وانظر أيضاً، ابن الزبير: الذخائر والتحف، تحقيق محمد حميد الله، الكويت، ١٩٥٩م، ص ٨-١٠.
- ٣٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١١٧.
- ٣٥- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ٢، ٣.
- ٣٦- عن أسباب توجه المسلمين لفتح مصر بعد الشام. انظر: محمد أحمد محمد: بحث بعنوان "تقليد عمرو بن العاص ولاية مصر"، مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض ١٤١٣هـ، ص ١٢٥.
- ٣٧- اتفق على هذا التاريخ كل من ابن عبد الحكم والطبرى والمقرئى وابن البطريق وياقوت وابن محاسن وابن كثير وغيرهم من المصادر المسيحية، وإن كان هناك خلاف حول بداية سير الحملة فأرجعه البعض إلى سنة ١٩هـ وأرجعه آخرون إلى سنة ١٨هـ. المرجع السابق، ص ١٣٣. وللاستزادة، انظر: الملحق الرابع الذى عقده بتلر فى كتابه فتح مصر، الجزء الثانى، ص ٤٦٥-٤٨٧.
- ٣٨- محمد توفيق الحناوى: مصر والعرب عبر التاريخ، لمحات تاريخية وبيولوجية، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون، ص ٤٧.
- ويرجع هذا الخلاف المذهبى حول طبيعة المسيح، فقد ذهب كنيسة الإسكندرية إلى أن للمسيح طبيعة واحدة، بينما ذهب كنيسة القسطنطينية إلى أن للمسيح طبيعتين. راجع: سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ٢١.
- ٣٩- محمد عمارة: الإسلام والعروبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٢١.
- ٤٠- انظر: عبد الله إبراهيم العسكر: المرجع السابق، ص ٧، ٨.
- ٤١- بتلر: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٠٦، ٣٠٧.
- ٤٢- محمد توفيق الحناوى: المرجع السابق، ص ٤٩.
- ٤٣- ابن الكندى: المصدر السابق، ص ٢٠.

- ٤٤- ابن إياس: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، الجزء الأول، القسم الأول، تحقيق محمد مصطفى، طبعة ثانية مصورة عن الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٣٣.
- ٤٥- وعن هذه القبائل التى استقرت بمصر. انظر: ابن دقماق: كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار فى تاريخ مصر وجغرافيتها، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى فى دار الآفاق الجديدة، الجزء الرابع، دار الآفاق الجديدة، بيروت، بدون، ص ٢ وما بعدها.
- ٤٦- عبد الله إبراهيم العسكر: المرجع السابق، ص ٤٢، ٤٣.
- ٤٧- محمد عبد الستار عثمان: بحث بعنوان "ملاحع عربية فى شواهد قبور مصرية، دراسة من خلال نشر تسعة شواهد قبور فى سوهاج"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م، ص ١٤٥.
- ٤٨- المرجع نفسه: ص. ص ١٤٤-١٤٦.
- ٤٩- أحمد بن عمر الزيلعى: شواهد القبور فى دار الآثار الإسلامية بالكويت، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ١٩٨٩م، ص ١١.
- ٥٠- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام، ص ٢٤٨.
- ٥١- يقصد بالارتباع، نزول القبائل العربية فى شهور الربيع بقصد الرعى، وكان الارتباع يتم وفقاً لمخطط مرسوم وضع له منذ اللحظة الأولى للفتح. انظر: هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ١٤.
- ٥٢- المرجع نفسه: الجزء الثانى، ص ١٩، وانظر أيضاً ما أشارت إليه من عوامل أخرى قربت بين العرب والمصريين، ص. ص ١٩-٢١ من نفس الجزء.
- ٥٣- محمد توفيق الحناوى: المرجع السابق، ص ١٤٦، ١٤٧.
- ٥٤- عن حركة التعريب. انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ مصر الإسلامية، الجزء الأول - من الفتح العربى إلى نهاية العصر الفاطمى، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٧م، ص ٩٣؛ سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص. ص ٩٥-١٠٦.
- ٥٥- انظر: تقديم سهيل زكار، لكتاب شبولر، ب: العالم الإسلامى فى العصر المنولى، نقلة إلى العربية، خالد أسعى عيسى، وراجعته وقدم له سهيل زكار، دار حسان للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٢م، ص ٥.
- ٥٦- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٤٠.
- ٥٧- إبراهيم جمعة: بحث بعنوان "الفن الإسلامى المصرى وتراث المسيحية فيه"، مجلة الكتاب، الجزء الثالث، المجلد الثالث، بدون، ص ٣٩٧.
- ٥٨- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام - من الفتح العربى إلى قيام الدولة الطولونية، ص ٢٥١.
- ٥٩- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٣٥.

- ٦٠- محمد أحمد زيود: العلاقات بين الشام وعصر في العهدين الطولوني والإخشيدى (٢٥٤-٣٥٨هـ)، دار حسان للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٩م، ص ٦١.
- ٦١- محمد توفيق الحناوى: المرجع السابق، ص ٥٥، ٥٤.
- ٦٢- ناصر خسرو: سفرنامه، ترجمة يحيى الخشاب، الألف كتاب الثانى، العدد (١٢٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٢٧.
- ٦٣- المصدر نفسه: ص ١١٠.
- ٦٤- مصطفى عبد الله شيحة: دراسات فى العمارة والفنون القبطية. سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية، مشروع المائة كتاب، العدد (١١)، هيئة الآثار المصرية ١٩٨٨م، ص ٤١.
- ٦٥- يذكر محمد جمال الدين سرور، أن الخليفة العباسى الراضى (٣٢٣-٣٢٩هـ/ ٩٣٤-٩٤٠م) أسند ولاية مكة والمدينة إلى محمد بن طنج الإخشيد (٣٢٣-٣٢٩هـ) وإلى مصر من قبله، وأيد ذلك أخوه المتقى (٣٢٩-٣٣٣هـ/ ٩٤٠-٩٩٤م) من بعده، فضم الحجاز إلى محمد بن طنج وصارت تقام له الخطبة مع الخليفة العباسى على منابر مكة والمدينة. انظر له: النفوذ الفاطمى فى جزيرة العرب، الطبعة الثانية، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٧م، ص ١١. بينما ترى سيدة إسماعيل كاشف أن امتداد سلطان الإخشيد إلى الحجاز واليمن أمر غير واضح، رغم إشارة الإخشيد أنه حاكم تلك البلاد فى كتابه إلى امبراطور الدولة البيزنطية سنة ٣٢٥هـ/ ٩٣٦م. وترى أن تقليد الإخشيد الحجاز ومكة والمدينة وتقليده اليمن أمر صورى رمزى. ولا تعتقد أن سلطانه قد استقر فى تلك الأقاليم، وأن حكمها كان فى أيدي أسرات محلية، ربما خضع أمرؤها خضوعاً اسمياً للخلفاء العباسيين، أو لمن يقلدهم أولئك الخلفاء حكم تلك البلاد. انظر لها: مصر فى عصر الإخشيديين، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٢٩)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٩٠، ٩١.
- ٦٦- عطية القوصى: تجارة مصر فى البحر الأحمر منذ فجر الإسلام حتى سقوط الخلافة العباسية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ٧٩.
- ٦٧- من الجدير بالذكر أن اهتمام الفاطميين بأمر الحجاز، يرجع إلى فترة تواجدهم بالمغرب، حيث حدث بها عدة محاولات لإقامة الخطبة للخليفة أبو عبيد الله المهدي (٢٩٧-٣٢٢هـ/ ٩٠٩-٩٣٤م). انظر: محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ١١. كما حرص المعز لدين الله أيضاً وهو بالمغرب على الاهتمام بأمر الحجاز، وظهر ذلك فى محاولته حسم الخلاف بين أمراء الأشراف من بنى الحسن وبنى جعفر بن أبى طالب، فأنفذ إليهم سراً مالا ورجالا سعوا فى التوفيق بين هذين الفريقين حتى عقدوا صلحاً بينهم فى المسجد الحرام، وعندما استولى جوهر الصقل على مصر سنة ٣٥٨هـ/ ٩٦٩م، استولى الحسن بن جعفر الحسنى على منابرها، فأرسل إليه المعز لدين الله من المغرب بتقليده الحرم وأعماله. محمد جمال الدين سرور: مصر فى عصر الدولة الفاطمية، الألف كتاب الثانى، العدد (٢٧٤)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م، ص ١٣١.

- ٦٨- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية في المغرب، ومصر، وسوريا، وبلاد العرب، الطبعة الثانية من كتاب "الفاطميون بمصر"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٢٣٧.
- ٦٩- للاستزادة عن هذا الموضوع، انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمي في جزيرة العرب، ص ٢٦؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٣٨، ٢٣٩.
- ٧٠- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٥١.
- ٧١- ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، الجزء الرابع، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، بدون، ص ٢٢٢.
- ٧٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٤٨.
- ٧٣- على الرغم من أهمية وخصوصية العلاقات المصرية اليمنية، وما لها من تأثير على النواحي الفنية، بحيث كان من الأدعى أن نقردها عنواناً مستقلاً، إلا أنه آثرنا أن تكون ضمن نسيج دراسة الجزيرة العربية، نظراً لتشابك علاقتها مع سائر بلاد العرب منذ العصور القديمة، واضطلاعها بدور مهم في تشكيل الفن الإسلامى منذ بداية تكوينه، وهى القضية التى سيكون لها أهميتها الخاصة فى تناولنا لدور الصلات الحضارية بين مصر والجزيرة العربية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
- ٧٤- عن انتشار المذهب الإسماعيلى وتمكنه فى اليمن منذ ظهور هذه الدعوة. انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٤٧.
- ٧٥- أيمن فؤاد سيد: الدولة الفاطمية فى مصر، تفسير جديد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٢٩.
- ٧٦- حياة عبد القادر المرسى: تاريخ اليمن وعلاقته بالدولتين العباسية والفاطمية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م، ص ٢٥٤.
- ٧٧- محمد جمال الدين سرور: بحث بعنوان "مصر فى عصر الفاطميين"، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٢٨٦.
- ٧٨- حياة عبد القادر المرسى: المرجع السابق، ص ٢٧٣.
- ٧٩- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٤٦.
- ٨٠- المقرئى: إتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، الجزء الثالث، تحقيق محمد حلمى محمد أحمد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى. الكتاب الثانى عشر، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ١٠٣.
- ٨١- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١٩٤، ١٩٥.
- ٨٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٤٢، ١٤٣.
- ٨٣- ربيع حامد خليفة: الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٣.

- ٨٤- حياة عبد القادر المرسى: المرجع السابق، ص ٢٥٤.
- ٨٥- عطية القوصى: المرجع السابق، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
- ٨٦- أميمة أحمد السيد: سياسة مصر الخارجية فى عصر الإخشيديين، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، ١٩٩٤م، ص ١٣٢.
- ٨٧- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٩٨: ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص ١٥٦.
- ٨٨- والوصايل اليمنية، هى طريقة نسج الخطوط الملونة الناشئة عن صبغ خيوط السداة واللحمة قبل النسج بلون أو بعدة ألوان أبرزها الأزرق والأبيض الضارب إلى الصفرة. والأسمر الضارب إلى الحمرة، وأقرب تفسير إلى كيفية الحصول على زخرفة المنسوجات وفق هذه الطريقة، هو أن يتم حجز أجزاء على مسافات متفاوتة فى خيوط الغزل البيضاء تلف بأربطة من الجلد أو القماش أو بطبقة شمعية تحجب ما تحتها من هذه الخيوط. حتى إذا ما غمرت خيوط الغزل فى الأصباغ أخذت الأجزاء الظاهرة لون الصبغة المطلوب، فإذا جفت وكشفت الأجزاء المحفوظة بعد ذلك ظلت بيضاء تماماً، فإذا شدت هذه الخيوط المتعددة الألوان على الأنوال سداة ولحمة تداخلت الألوان فتظهر متصلة على رقعة النسيج. وفيه عزى: بحث بعنوان "نماذج من الفنون الإسلامية فى اليمن" مجلة المجلة، العدد (٧١) السنة السادسة: ديسمبر ١٩٦٢م، ص ٢٨، ٢٩.
- ٨٩- النويرى: نهاية الأرب فى فنون الأدب، الجزء الثامن والعشرون، تحقيق محمد أمين ومحمد حلمى محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٨٤.
- ٩٠- انظر: ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص ١٥٨-١٦١؛ مصطفى عبد الله شبيحة: مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية فى الجمهورية العربية اليمنية، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٥.
- ٩١- أمينة أحمد الشوربجى: رؤية الرحالة المسلمين لأحوال المالية والاقتصادية لمصر فى العصر الفاطمى (٣٥٨-٥٦٧هـ/٩٦٩-١١٧١م). سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٧٢). الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٣٨٣، ٣٨٤.
- ٩٢- الإدريسى: نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق. المجلد الثانى، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، بدون، ص ٥٤.
- ٩٣- محمد محمود زيتون: الصين والعرب عبر التاريخ، سلسلة إقرأ، العدد (٢٥٣). دار المعارف، القاهرة، يناير ١٩٦٤م، ص ١٣، ١٤.
- ٩٤- عطية القوصى: المرجع السابق، ص ١٠٨.
- ٩٥- هى مجموعة من الوثائق اليهودية تهتم بتسجيل مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها فى البلدان التى بها معابد يهودية. ولهذه الوثائق أهمية فى دراسة التاريخ المصرى وخاصة فى العصرين الفاطمى والأيوبرى. انظر: صابر محمد دياب: دراسات فى التاريخ الإسلامى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٥١. أما كلمة جنيزة نفسها فهى تعبر عن حجرة تتخذ كمخزن ملحق بالمعبد اليهودى، أو أى مكان

- تخزن فيه الأوراق المكتوب عليها بالخط العبري، وقد كشف حتى الآن عن جنسية
بالفسطاط (مصر القديمة)، وأخرى قريبة من جبانة البساتين بالقاهرة، وعرفت هاتان
الجنيزتان ضمناً باسم "جنيزة القاهرة" جواتيان، س. ٥: المرجع السابق، ص ١٨٩.
- ٩٦- ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص ٢١.
- ٩٧- المرجع نفسه: ص ٢٣.
- ٩٨- لينيبول، ستانلى: سيرة القاهرة، ترجمة حسن إبراهيم حسن، على إبراهيم حسن.
إدوار حليم، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون: ص ٦٩.
- ٩٩- المرجع نفسه: ص ٧٥.
- ١٠٠- المرجع نفسه: ص ٧٨.
- ١٠١- كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى، نقله إلى العربية، عبد الهادى عبلة، استخرج
نصوصه وعلق عليه أحمد غسان سبانو، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٤م، ص ١٣.
- ١٠٢- كريم، فون: الحضارة الإسلامية ومدى تأثيرها بالمؤثرات الأجنبية، تعريب مصطفى
بدر، دار الفكر العربى، بدون، ص ٩١.
- ١٠٣- مورينو، مانويل جوميث: الفن الإسلامى فى أسبانيا، ترجمة لطفي عبد البديع، السيد
عبد العزيز سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٩.
- ١٠٤- إتنجهاوزن، ريتشارد: بحث بعنوان "خصائص الفن الإسلامى"، مجلة المقتطف ترجمة
محمد رجب البيللى، الجزء الثالث من المجلد الثانى عشر بعد المئة، أول مارس
١٩٤٨م، ص ١٨٧.
- ١٠٥- كريستى: بحث بعنوان "الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها فى الفنون الأوروبية"، تراث
الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة زكى محمد حسن، دار الكتاب
العربى، دمشق، ١٩٨٤م، ص ٣، ٤.
- ١٠٦- بريجز: بحث بعنوان "فن العمارة"، تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير
والعمارة، ترجمة زكى محمد حسن، دار الكتاب العربى، دمشق، ١٩٨٤م، ص ١١٥.
- ١٠٧- نقلاً عن: فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية - المجلد الأول - عصر الولاة
(٢١-٣٥٨هـ / ٦٣٩-٩٦٩م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٣٩.
- 108- Rice, D, Talbot., Byzantine Art, Penguin Books, England, p. 517
- ١٠٩- نقلاً عن فؤاد عبد المعطى الصياد: المنول فى التاريخ، الجزء الأول، دار النهضة
العربية، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٣٦.
- ١١٠- عن ذلك راجع: فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٠-٤٥:
أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها - المدخل - دار المعارف بمصر، القاهرة.
١٩٦١م: حسن الباشا: بحث بعنوان "أثر العروبة والإسلام فى نشأة فنون العمارة
والزخرفة الإسلامية"، مجلة الدارة، العدد الرابع، السنة الأولى، ذو الحجة ١٣٩٥هـ،
ديسمبر ١٩٧٥م، ج ٣، ص ٨٧.

- ١١١- عبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص ٤٩. وانظر ما ذكره عن عدم موضوعية المستشرقين في دراسة التاريخ الإسلامى وفهم أبعاده، ص ٥٢، ٥٣ من نفس المرجع. وعن ظلم العرب في التاريخ، راجع: محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٢٢.
- ١١٢- السيد عبد العزيز سالم: التاريخ والمؤرخون العرب، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٧م، ص ٦.
- ١١٣- من بين الباحثين الذين كان لهم دور في إبراز دور العرب نذكر على سبيل المثال فريد شافعى. انظر له: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٤٤: وحسن الباشا، انظر له: المرجع السابق، ص ٧٤: أحمد فكرى: المرجع السابق، ص ٢٦، عبد الرحمن الطيب الأنصارى، انظر له: بحث بعنوان "أثر الفنون العربية قبل الإسلام فى الفن الإسلامى"، المؤتمر التاسع للآثار الإسلامية فى الوطن العربى - صنعاء ٣٠ ربيع الأول - ٦ ربيع الآخر ١٤٠٠هـ / ١٦-٢٢ فبراير ١٩٨٠م، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس ١٩٨٥م، عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٦م، ص ٧٧.
- ١١٤- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون، ص ١.
- ١١٥- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ١١٦- المرجع نفسه: ص ٢.
- ١١٧- سعاد ماهر: بحث بعنوان "أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس - أبريل ١٩٦٩م، الجزء الثانى، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٥٢١.
- ١١٨- كمال الدين سامح: العمارة فى صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٩، ١٠.
- ١١٩- إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى، دار الفكر العربى، بدون، ص ٢٨٢.
- ١٢٠- إبراهيم جمعة: الفن الإسلامى المصرى وتراث المسيحية فيه، ص ٣٩٨، ٣٩٩.
- ١٢١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٣٩٧، ٣٩٨.
- ١٢٢- المرجع نفسه: ص ٣٩٩. انظر: المصدر نفسه: ص ٢٦٣-٢٦٥.
- ١٢٣- منى بدر: أثر الفن القبطى على الفن الإسلامى فى التحف المنقولة، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٤٧.
- ١٢٤- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٢٣٥.
- ١٢٥- ابن خلدون: تاريخ العلامه ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السطان الأكبر، المجلد الأول (المقدمة)، الطبعة الثالثة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبنانى للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٧م، ص ٢٦٢.

- ١٢٦- انظر: المصدر نفسه: ص.ص ٢٦٣-٢٦٥.
- ١٢٧- انظر: المصدر نفسه: ص ٦٣٩، ٦٤٠.
- ١٢٨- انظر: المصدر نفسه: ص ٧٢٠، ٧٢١.
- ١٢٩- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٧.
- ١٣٠- راجع: أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٦٠.
- ١٣١- من ذلك على سبيل المثال رأيه الذي تلقفه بعض المستشرقين وبعض الباحثين العرب من أن العرب لم تكن لهم دراية بالكتابة والقراءة لأنهم كانوا أعرق في البداوة وأبعد ما يكون عن الحضارة. فقد أثبتت الحقائق التاريخية والوثائق الأثرية عكس ذلك. انظر: محمد فهد عبد الله الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، تهامة للنشر، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٤م، ص ٣٥٤، ٣٥٥.
- ١٣٢- هذا الموضوع جل خطير، لاندعى أننا يمكن أن نتصدى له في هذه الدراسة بصورة متكاملة، بل إن ذلك يخرج عن مضمون البحث، وسوف يكون تركيزنا على ما نعتقد دوره في التأثيرات الفنية الوافدة على مصر.
- ١٣٣- أحمد فخري: المرجع السابق، ص ١٩.
- ١٣٤- من ذلك على سبيل المثال منطقة Anau في جنوبي تركستان وكذلك حضارة قارة أطلانطس Atlantis. انظر: لطفى عبد الوهاب، المرجع السابق، ص ١٩.
- ١٣٥- فريد شافعي: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٥٣؛ وانظر: لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٥٨. ولعل خير دليل على توافر المقومات الحضارية بالجزيرة العربية منذ العصور القديمة أنها كانت ملجأ للنازحين من الشام أو العراق أو مصر، كما نرح إليها اليهود لكثرة ما لا قوه من الاضطهاد منذ خروجهم من مصر إلى أن اضطهدهم الرومان في عهد طيطس وغيره، كما هاجر إليها كثير من اليونان والرومان والفرس والهنود والأحباش وغيرهم بلا حرب أو اضطهاد. جرجى زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، الجزء الخامس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون، ص ٥٣٣، ولولا توافر مقومات الحضارة في بلاد العرب ما نرحت إليها هذه الجموع من الأمم المختلفة.
- ١٣٦- وهى: ١- العصر الحجري القديم (الباليوليتي) ويمتد من ١٥٠ ألف سنة إلى ١٢ ألف سنة ٢- العصر الحجري الوسيط (الميسوليتي) ويمتد من ١٢ ألف سنة إلى ٨ آلاف سنة ق.م ٣- العصر الحجري الحديث (نيوليتي) ويمتد من ٨ آلاف سنة إلى ٥ آلاف سنة ق.م. انظر: شريف يوسف: تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، السلسلة الفنية، العدد (٤٩)، العراق، ١٩٨٢م، ص ٣٢.
- ١٣٧- عبد المجيد إسماعيل داغستاني: الرياض، التطور الحضري والتخطيط، وزارة الإعلام، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥م، ص ٣٦، ٣٧، لوحة ٣٧.
- ١٣٨- لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ١٣٩- سورة الفجر، الآيات ٦، ٧، ٨.

- ١٤٠- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٧.
- ١٤١- القزويني: آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت، بدون. ص ١٥.
- ١٤٢- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨.
- ١٤٣- انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، الجزء الأول، ص. ص ١٥٥-١٥٧؛ القزويني: المرجع السابق، ص. ص ١٥-١٨.
- ١٤٤- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨.
- ١٤٥- سورة الفجر، آية ٨.
- ١٤٦- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٦، ١٧٧.
- ١٤٧- سورة الشعراء، الآيتان ١٢٨، ١٢٩.
- ١٤٨- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٤، ١٧٥.
- ١٤٩- سورة الشعراء، الآية ٦١.
- ١٥٠- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٨.
- ١٥١- سورة الشعراء، الآيات ١٤٦-١٤٩.
- ١٥٢- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٨، ١٧٩.
- ١٥٣- للاستزادة، راجع: صبحي الشاروني: فنون الحضارات الكبرى، تاريخ الحضارة وتدقيق الفن، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٦م. ص ٣٨-٤٢.
- ١٥٤- للاستزادة، راجع: شوقي أبو خليل: الحضارة العربية الإسلامية، منشورات كلية الدعوة الإسلامية، ليبيا، طرابلس، ١٩٨٧م، ص ٨٢.
- ١٥٥- للاستزادة، راجع: صبحي الشاروني: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٦٨، ٦٩.
- ١٥٦- للاستزادة، راجع: شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ص. ص ٩٦-٩٨؛ عفيف البهنسي: الشام والحضارة، ص ١١.
- ١٥٧- هي مملكة معين ١٢٠٠-٦٠٠ ق.م ومملكة قتيبان التي عاصرت معين ١٠٠٠-٢٠٠ ق.م، ومملكة حضرموت التي اندمجت في مملكة معين قرابة ثلاثة قرون انتهت حوالي سنة ٦٣٠ ق.م ثم اندمجت في مملكة سبأ عن ٦٣٠ ق.م حتى ١٨٠ ق.م ثم استقلت وبقيت حتى عام ٣٠٠م، أما مملكة سبأ فقد ورثت معين، ودامت من ٩٥٠ ق.م وحتى ١١٥ ق.م، ثم مملكة حمير من ٣٠٠م إلى ٥٢٥م. للاستزادة عن هذه الحضارات انظر: شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ص ١٠٢: محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م. ص. ص ٣-٧.
- ١٥٨- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٧٠٦.
- ١٥٩- راجع: لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٢٨.
- ١٦٠- انظر: جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩: محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٨٠، ١٨١.
- ١٦١- ابن خردادبة: المسالك والممالك، دار صادر، بيروت، بدون، ص ١٤٤، ١٤٥.

- ١٦٢- عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، ص ٢٥.
- ١٦٣- عفيف البهنسي: المرجع السابق: ص ٢٦.
- ١٦٤- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثاني، ص ١٦، وانظر أيضاً: أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٤٣.
- ١٦٥- عيسى إسكندر معلوف: المرجع السابق، ص ٤٣٠.
- ١٦٦- للاستزادة، راجع: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء السابع، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٠م، ص ٢٣٥، ٢٣٦؛ محمد عبد العزيز مرزوق، المرجع السابق، ص ٣، ٤؛ شوقي أبو خليل، المرجع السابق، ص ١٠٤؛ عيسى إسكندر معلوف، المرجع السابق، ص ٤٢٦؛ أحمد محمود الساداتي، تاريخ الدولة الإسلامية بآسيا وحضارتها، شبة القارة الهندية الباكستانية وبنجلادش- إيران- بلاد ما وراء النهر (بخارى الكبرى أو التركستان)- أفغانستان- تركيا، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٢٠؛ مقبول أحمد: بحث بعنوان "العلاقات التجارية بين الهند والعرب- من القرن العاشر قبل الميلاد إلى العصر الحديث"، مجلة ثقافة الهند، المجلد الحادي عشر- العدد الثالث، مجلس الهند للروابط الثقافية، آزار بهون، دلهي الجديدة يوليو ١٩٦٠م، ص ٩٩، ١٠٠؛ سعيد محمد حذيفة الغامدي: بحث بعنوان "الفتح الإسلامي لبلاد وادي السند"، حويليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية التاسعة، الرسالة الثانية والخمسون، ١٤٠٨-١٤٠٩هـ/ ١٩٨٧-١٩٨٨م، ص ٢٢؛ السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "التجارة البحرية في الخليج في صدر الإسلام"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م، ص ١٧٢، ١٧٣.
- ١٦٧- لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٣٢٩.
- ١٦٨- جواد علي: المرجع السابق، الجزء السابع، ص ٢٦٣.
- ١٦٩- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٥٦، ١٥٧.
- ١٧٠- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثاني، ص ١٠.
- ١٧١- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٣.
- ١٧٢- أحمد أمين: المرجع السابق، ص ١٣.
- ١٧٢- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨.
- ١٧٤- وخاصة أن الآثار والفنون اليمنية ظلت عالقة في أذهان العرب بعد الإسلام لعدة قرون، انظر:

Grabar, Oleg., Architecture and Art. The Genius of Arab Civilization, London, 1983, p. 77

١٧٥- ليس أدل على ما بلغت صناعة المنسوجات قديماً في اليمن، من إشارة النقوش اليمنية القديمة، بخط المسند، إلى أهمية صناعة المنسوجات اليمنية، كما ورد أن ملوك اليمن قبل الإسلام أنشأوا دوراً للنسيج، كانت تدبر عليهم دخلاً كثيراً من المال، وكان

- كثيراً ما يتم تصدير المنسوجات اليمنية إلى الخارج. مصطفى عبد الله شبيحة، المرجع السابق، ص ١١٢.
- ١٧٦- أسست الكوفة على يد سعد بن أبي وقاص سنة ١٧ هـ. ابن الأثير: الكامل في التاريخ، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧ م. ص ٣٧٢. وللاستزادة عنها، انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص. ص ٤٩٠-٤٩٤.
- ١٧٧- فريال داود المختار: المنسوجات العراقية الإسلامية، من الفتح العربي إلى سقوط الخلافة العباسية ببغداد، سلسلة كتب التراث، العدد (٥١)، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٦ م، ص ٥٣.
- ١٧٨- مصطفى عبد الله شبيحة: المرجع السابق، ص ١١٢؛ للاستزادة، راجع: جواد علي: المرجع السابق، الجزء السابع، ص ٥٢٤.
- ١٧٩- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ٥٣.
- ١٨٠- عنها في اليمن في العصور القديمة، انظر: جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثامن، ص. ص ٥٨-٦٥.
- ١٨١- عنها، انظر: المرجع نفسه، الجزء الثامن، ص. ص ٦٠-٩٠.
- ١٨٢- عبد العزيز حميد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ١٩٨٢ م. ص ١٠٣.
- ١٨٣- شريف يوسف: المرجع السابق، ص ٢٠٧.
- ١٨٤- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٠٣.
- ١٨٥- راجع: شريف يوسف: المرجع السابق، ص. ص ٢١٢-٢٢٣.
- ١٨٦- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١١٩.
- ١٨٧- حمود بن ضاوي: شمال الحجاز، الجزء الأول، الآثار، الطبعة الثالثة، العصر الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١ م، ص ٥٦. ومن الأدلة على عروبة هذا الشعب أن أغلب أسمائهم عربية مثل: حارثة، مليكة، جديمة، كلبية، وائل، وائلة، قصي، عدي، جسر، عميرة، سعد، مسعود، وهب الله الخ، ويرجع البعض أن ٩٠٪ عن الأسماء النبطية عربية والباقي أسماء آرامية ولاتينية ويونانية. ومن هذه الأدلة أيضاً وجود أثر النحو العربي في النقوش النبطية. للاستزادة، راجع: خليل يحيى نامي: بحث بعنوان "أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام". مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، المجلد الثالث، الجزء الأول، مايو ١٩٣٥ م، ص. ص ٧-١٠. ومنها كذلك أنهم يشاركون العرب في عبادة الأصنام المعروفة في الحجاز كاللات والعزى، جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٩.
- ١٨٨- يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤ م، ص ٢٣.
- ١٨٩- سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، بغداد، ١٩٧٧ م، ص ٣٦، ٣٧، و انظر: شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ج ٢، ص ١٠٦.

- ١٩٠- محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق. ص ١٣١.
- ١٩١- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق. الجزء الثاني. ص ١.
- ١٩٢- سهيلة ياسين الجبوري. المرجع السابق. ص ٣٩.
- ١٩٣- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق الجزء الثاني. ص ١١.
- ١٩٤- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ١٦.
- 195- Schmitt-Korte. K Nabataen Pottery: A Typological and Chronological Framework, Studies in the History of Arabia, Vol II. Pre-Islamic. King Saud University, 1984, pp. 12-15,
- ١٩٦- سلطان المعاني: بحث بعنوان "النقوش الدفينة عند الأنباط". مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير ١٩٩٤م، ص ١٩٥.
- ١٩٧- حمود بن ضاوي: المرجع السابق. الجزء الأول، ص ١٤٧.
- ١٩٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٩.
- ١٩٩- راجع: حمود بن ضاوي: المرجع السابق. الجزء الأول، ص. ص ١٥٠-١٥٣، وراجع ما ذكره من معان رمزية لهذه الزخارف.
- 200- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 77.
- ٢٠١- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ح ١، ص ١١٨، ١١٩.
- ٢٠٢- هناك بعض التأثيرات المصرية القديمة على الفن النبطي، وقد وصلت إليها عن طريق التجارة، ومن أمثلة ذلك تمثال صغير يبلغ طوله متر واحد عشر عليه في المعبد الليحاني في الخربة (مدينة العلا القديمة قرب مدائن صالح)، ويبدو هذا التمثال نسخة مصغرة من التماثيل المصرية القديمة سواء في وقفته المتصلبة أو في الذراعين الملتصقين بجانبى البدن أو في اليدين المقبوضتين. انظر: لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٣٦، ح ٨، ص ١٣٧، لوح ١٧، ب.
- ٢٠٣- فريد شافعي: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، عمادة شئون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٢م، ص ٦.
- ٢٠٤- لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٣٥.
- ٢٠٥- المرجع نفسه، ص ١٣٥.
- ٢٠٦- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٥٢.
- ٢٠٧- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٥٢٧.
- ٢٠٨- جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١٤.
- ٢٠٩- المرجع نفسه: الجزء الثالث، ص ١٣.
- ٢١٠- خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص ١٠٥.
- ٢١١- سوف نتناول ذلك بشيء من التفصيل حين دراسة التأثيرات الفنية الوافدة في الكتابات على شواهد القبور.
- ٢١٢- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق. ص ١٥١.

- ٢١٣- يحيى وهيب الجبوري: المرجع السابق، ص ٢٤.
214- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 77;
وانظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ١٧.
٢١٥- شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ج ٣، ص ١٠٦.
٢١٦- جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٨١.
٢١٧- شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ص ١٠٧.
٢١٨- جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٨٤.
٢١٩- راجع: عفيف البهنسي: المرجع السابق، ص ٢٦: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٠٤.
٢٢٠- نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط عن الغزو الإغريقي حتى الفتح العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون، ص ٧٩.
٢٢١- يبدو أن ذلك قريباً مما حدث مع القوات الإسلامية عند فتح مصر.
٢٢٢- جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١١٥.
٢٢٣- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٦.
٢٢٤- سعاد ماهر: الفن القبطي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٧.
٢٢٥- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٧.
٢٢٦- جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١٣٥.
٢٢٧- المرجع نفسه: الجزء الثالث، ص ١٣٥، ١٣٦.
٢٢٨- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٥٢٧.
٢٢٩- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ١٧٧.
٢٣٠- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٩.
٢٣١- فوزي سالم عفيفي: المرجع السابق، ص ٢٩.
٢٣٢- تقع الحيرة في جنوب الكوفة الحالية على بعد تسعة أميال منها، في موقع يقال له النجف. وكانت على نهر اصطنعه أحد ملوكها من الفرات. شريف يوسف: المرجع السابق، ص ٢١٧؛ وانظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣٢٨.
٢٣٣- فوزي سالم عفيفي: المرجع السابق، ص ٢٩.
٢٣٤- الأبله: بلدة على شاطئ دجلة البصرة العظمى في زاوية الخليج الذي يدخل إلى مدينة البصرة. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٧٦، ٧٧.
٢٣٥- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٢.
٢٣٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٩.
٢٣٧- المرجع نفسه: ص ٢١.
٢٣٨- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٦، ١٧.
٢٣٩- ينسب هذا القصر إلى النعمان بن امرئ القيس. قيل إنه بناه لبهرام جور بن يزدجرد الأول (٣٩٩-٤٢٠م) وأن بانيه رومي يدعى سننار. بناه في مدة عشرين عاماً. جواد

- على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١١٩، ٢٠، وقيل إنه من بناء غيره، نفس المرجع والجزء، ص ٢٠٢.
- ٢٤٠- المرجع نفسه: الجزء الثالث، ص ١٩٤، ٣٠٤.
- ٢٤١- حسين مجيب المصري: بحث بعنوان: "أثر الفرس في الحضارة الإسلامية"، دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجري، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ١٧٤.
- ٢٤٢- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٣٠٣.
- ٢٤٣- كان المذهب الغالب على أهل الحيرة هو مذهب النساطرة، وقد شجعه الفرس نكاية في الروم، كما دان بعضهم بمذهب اليعاقبة، وكان بعضهم على مذاهب نصرانية أخرى. راجع: المرجع نفسه: الجزء الثالث، ص ١٧٢.
- ٢٤٤- المرجع السابق، ص ٣١.
- ٢٤٥- أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٣٠.
- ٢٤٦- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١٧٢.
- ٢٤٧- وإن كان قد ثبت عدم صحة هذه النظرية، انظر: إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ١٥؛ محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ١٢٤-١٣٠.
- ٢٤٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٠؛ جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٣٠٣، ٣٠٤.
- ٢٤٩- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٣٨٧.
- ٢٥٠- فوزي سالم عفيفي: المرجع السابق، ص ٢٩، وعن ملايسات دخول جبلة الإسلام وارتدادها، انظر: جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٤٢٨.
- ٢٥١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٣.
- ٢٥٢- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٤٢٠.
- ٢٥٣- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٣.
- ٢٥٤- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٣٩٩.
- ٢٥٥- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ١٦٦.
- ٢٥٦- المرجع نفسه: ص ١٧٧.
- ٢٥٧- راجع: جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٤١٥.
- ٢٥٨- عفيف البهنسي: المرجع السابق، ص ٣٣.
- ٢٥٩- فوزي سالم عفيفي: المرجع السابق، ص ٣٠.
- ٢٦٠- شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ص ١٠٥، ١٠٦.
- ٢٦١- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٤٩.
- ٢٦٢- فريد شافعي: العمارة الغزية في مصر الإسلامية- تنصر الولاة- المجلد الأول، ص ٥٦.

- ٢٦٣- راجع: عبد الرحمن الطيب الأنصاري: "الموسم الرابع لحفريات قرية الفاو (تقرير مختصر)". دراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثاني، الجزيرة العربية قبل الإسلام. جامعة الملك سعود ١٩٨٤، ص. ص ١١-١٤.
- ٢٦٤- عفيف البهنسي: المرجع السابق، ص ٣٣.
- ٢٦٥- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي، ص ١٥٤.
- ٢٦٦- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: الموسم الرابع لحفريات قرية الفاو، ص ١٤.
- ٢٦٧- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٦.
- ٢٦٨- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٤.
- ٢٦٩- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي، ص ١٥٢.
- ٢٧٠- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: الموسم الرابع لحفريات قرية الفاو، ص ١٤.
- ٢٧١- المرجع نفسه، ص ١٤.
- ٢٧٢- بلقيس محسن هادي: تاريخ الفن العربي الإسلامي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م، ص ١٤.
- ٢٧٣- بلقيس محسن هادي: المرجع السابق، ص ١٤.
- ٢٧٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٦.
- ٢٧٥- بلقيس محسن هادي: المرجع السابق، ص ١٣.
- ٢٧٦- محمد السيد غيطاس: بحث بعنوان "الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن" (دراسة تطبيقية على الخزف الإسلامي)، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير ١٩٩٤م، ح ١، ص ٢٤٧.
- ٢٧٧- عفيف البهنسي: المرجع السابق، ص ٣٣.
- ٢٧٨- سعد عبد العزيز الراشد: بحث بعنوان "الأثار الإسلامية في الجزيرة العربية في عهد الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين ﷺ"، دراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثالث، الجزء الثاني، جامعة الملك سعود، ١٩٨٩م، ص ١٥٥.
- ٢٧٩- جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٣٨٠، ٣٨١.
- ٢٨٠- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي، ص ١٥٢.
- ٢٨١- سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ص ١٧٩.
- ٢٨٢- اختلف المؤرخون في تعيين الحدود الجغرافية للحجاز، فعرّفها القلقشندي بأنها عبارة عن مكة والمدينة واليمامة ومخاليقها. انظروا له: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٥٠: وذكر عن الأصمعي أن سبب تسميته حجازاً، لأنه حَجَزَ بين نجد وتهامة، المصدر نفسه. نفس الجزء، ص ٢٥٢. وأشار ياقوت الحموي، أن الحجاز جبل ممتد بين تهامة ونجد. وذكر عن الخليل أنه سمي حجازاً لأنه فصل بين النور والشام وبين البادية. معجم

- البلدان، الجزء الثاني، ص ٢١٨، وراجع ما ذكره من آراء مختلفة حول حدود الحجاز. ص ٢١٨، ٢١٩ من نفس الجزء؛ وانظر أيضاً: الزركشى: المصدر السابق، ص ٧٤، ٧٥.
- ٢٨٣- محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية فى العالم، الإسكندرية، ١٩٥٣ م. ص ٦٢، وربما تبدو أهمية الحج والعمرة فى نقل التأثيرات الفنية، ما ذهب إليه فريد شافعى من اعتقاد بأن بعض الظواهر المعمارية الهامة قد ظهرت فى غرب العالم الإسلامى ثم ظهرت بعد ذلك فى الشرق الإسلامى ولم تظهر فى أقطار المنطقة الوسطى من العالم الإسلامى - مصر والشام والأناضول - ومن المرجح أن ذلك جاء نتيجة لانتقال عدد من الفنانين المغاربة إلى الحجاز لتأدية فريضة الحج والعمرة، ثم وجدوا فرصة وتشجيعاً للعمل فى العراق وفارس، فانتقلوا إليها ومعهم بعض الأساليب الفنية المغربية. انظر له: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ١٨٣، ١٨٤.
- ٢٨٤- الأزرقى: أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، الجزء الأول، تحقيق رشدى الصالح ملحق، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بدون، ص ١٦٥؛ وانظر: أحمد تيمور، المرجع السابق، ص ٢.
- ٢٨٥- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: الحرف والصناعات فى الحجاز فى عهد الرسول ﷺ، بدون، ١٩٨٥ م، ص ٣٠٤.
- ٢٨٦- عفيف البهنسى: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ٢٨٧- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٨.
- ٢٨٨- أحمد تيمور: المرجع السابق، ص ٤٨، ٤٩؛ وللاستزادة، انظر: الأزرقى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١١٧-١٢٨.
- ٢٨٩- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٤٨.
- ٢٩٠- فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية - عصر الولاة - المجلد الأول، ص ٦٠، ٦١.
- ٢٩١- غياث بن على بن جريس: بحث بعنوان "أهم الحرف والصناعات فى الحجاز خلال القرون الإسلامية المبكرة"، بحوث فى التاريخ والحضارة الإسلامية، الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤ م، ص ٢٤٩.
- ٢٩٢- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ١٧.
- ٢٩٣- سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ص ١٧٩.
- ٢٩٤- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٣٨.
- ٢٩٥- حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الثالث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥ م، ص ١٢٦٦.
- ٢٩٦- زكى محمد حسن: بحث بعنوان "بعض التأثيرات القبطية فى الفنون الإسلامية". مجلة المجلة الجديدة، العدد الثالث، السنة السابعة، مارس ١٩٣٨ م، ص ٢٥. وقد أشار الأزرقى أن هذا النجار كان رومياً، وأن سفينته انكسرت عند ميناء الشعيبة. انظر له: المصدر السابق، ص ١٥٧.
- ٢٩٧- صلاح الدين البحيرى: المرجع السابق، ص ٦٩.

- ٢٩٨- محمد بن فارس الجميل: بحث بعنوان "الفرش والستور على عهد النبي ﷺ". مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض، ١٤١٣هـ، ص. ١٥٦-١٦٣.
- ٢٩٩- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٣٩.
- ٣٠٠- للاستزادة، انظر: [المرجع نفسه]، ص. ٢٤٥-٢٤٧.
- ٣٠١- حسن الباشا: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤١٨.
- ٣٠٢- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٤٦، ٢٤٧.
- ٣٠٣- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ٣١٨.
- ٣٠٤- المرجع نفسه: ص ١٤٨، ١٤٩.
- ٣٠٥- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٧.
- ٣٠٦- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٤٨.
- ٣٠٧- المرجع نفسه: ص ٢٤٨.
- ٣٠٨- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ٣٢٠.
- ٣٠٩- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١١٥، ١١٦.
- ٣١٠- روى أن الرسول ﷺ اتخذ خاتماً من ذهب فكان يجعل فصه في بطن كفة إذا لبسه في يده اليمنى، فاقتدى الناس بذلك وصنعوا خواتم من ذهب، ثم كره الرسول لبس هذا الخاتم، فنبذه ونبد الناس خواتمهم، ثم اتخذ الرسول ﷺ خاتماً من فضة فصه منه ونقش عليه (محمد رسول الله)، وقد روى أن خاتمه كان من حديد ملوى عليه فضة. وقيل: أنه رآه في يد عمرو بن سعيد بن العاص حين قدم من الحبشة فقال له: (ما هذا الخاتم في يدك يا عمرو) فقال: هذه حلقة يا رسول الله فقال: (لما نقشها؟) قال: محمد رسول الله. فأخذه منه فخرته فكان في يده حتى قبض. عليه أحمد عابدين: بحث بعنوان "محمد صلى الله عليه وسلم. وصف ملابسه ونسيجها وألوانها"، منبر الإسلام، العدد الأول، المجلد ٣٢، المحرم ١٣٩٤، يناير ١٩٧٤م، ص ٢٢٢.
- ٣١١- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ٣٢٢.
- ٣١٢- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١١٤، ١١٥.
- ٣١٣- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٤٨.
- ٣١٤- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨٥.
- ٣١٥- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ٢٥٧، ٢٥٨.
- ٣١٦- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٧٥.
- ٣١٧- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ٢٦٠.
- ٣١٨- انظر:

Serjeant, R. B., Islamic Textiles, Material for a History up to the Mongol Conquest, Beirut, 1972, p. 135.

- ٣١٩- من ذلك قول زهير بن أبى سلمى فى معلقته:
ليأتينك منى منطق قدع باق كما دنس القبطية الودك
انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية، مطبعة دار
الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٢م، ص ١٥، ح ١ من نفس الصفحة.
- ٣٢٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ٦٥.
- ٣٢١- للاستزادة، انظر: الأزرقى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٤٩-٢٥٢:
الزركشى: المصدر السابق، ص ٥١.
- ٣٢٢- ورد ذلك فى أبيات شعر لامرئ القيس، وفى ذكر الأقمشة العراقية يقول:
جعلن حوايا واقعدن قاعداً وخفضن من حوك العراق المنمق
وعن الأقمشة السورية الآتية من أنطاكية يقول فى تشبيه ثياب حسان:
علسون بأنطاكية فوق عقمه كجرمة نخل أو كجنة يثرب
انظر: لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٣٠٩.
- ٣٢٣- محمد السيد غيطاس: المرجع السابق، ح ١، ص ٢٤٧.
- ٣٢٤- محمد بن فارس الجميل: بحث بعنوان "اللباس فى عصر الرسول ﷺ"، دراسة مستمدة
من مصادر الحديث النبوى الشريف"، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية
الرابعة عشر، الرسالة الحادية والتسعون، ١٤١٤-١٤١٥هـ/١٩٩٣-١٩٩٤م، ص ١٠٧.
- ٣٢٥- ربما أشار أنها تأتى من الشام أو مصر، لأنها كانت تأتى إلى الحجاز من مصر عن
طريق الشام. انظر: عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ١٦٨.
- ٣٢٦- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ٦٢.
- ٣٢٧- سيده إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام - من الفتح العربى إلى قيام الدولة
الطولونية، ص ٢٨٩، ٢٩٠.
- 328- Serjeant, R. B., Op. Cit., p. 135.
- ٣٢٩- سيده إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٩٠.
- 330- Serjeant, R. B., Op. Cit., pp. 135-136.
- ٣٣١- عن مواصفات الجبة الشامية التى ارتداها الرسول. انظر: غياث بن على بن جريس:
بحث بعنوان "أهم الملابس العربية خلال العهود الإسلامية الأولى"، بحوث فى التاريخ
والحضارة الإسلامية، الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م، ص ٢١٠.
- ٣٣٢- راجع: محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ٦٣-٦٩.
- ٣٣٣- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ١٦٨.
- ٣٣٤- المرجع نفسه: ص ٣٣٠.
- ٣٣٥- امتازت الحبرة، بأن فيها حمرة وبياض، وقد روى أن الخليفة الأموى هشام بن عبد
الملك ارتدى برد النبى من حبرة لها حاشيتان. انظر: عليه أحمد عابدين: المرجع
السابق، ص ٢٢١.
- ٣٣٦- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ١٦٨.

- ٣٣٧- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق. ص ٥٠.
- ٣٣٨- المرجع نفسه: ص ٦٣.
- ٣٣٩- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق. ص ٢٠٧.
- ٣٤٠- المرجع نفسه: ص ٢١١.
- ٣٤١- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق. ص ٤٣.
- ٣٤٢- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق. ص ١٦٧.
- ٣٤٣- المسائق: فراء طويل الأكمام، ومستقة سندس أى مكففة بالسندس وهو رفيع عن الحرير والديباج، لأن الفرو نفسه لا يكون سندساً. راجع: محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ح ٣٩٤ ص ١١٨. وانظر أيضاً: غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢١٦.
- ٣٤٤- عليّة أحمد عابدين: المرجع السابق، ص ٢٢١.
- ٣٤٥- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ٧٠، ٧١.
- ٣٤٦- وهى كساء أسود مربع له علمان، ويروى عن السيدة عائشة (رضى الله عنها) أنها قالت: صلى رسول الله ﷺ فى خميصه له لها اعلام. وكان يرتديها الرجال والنساء، وظلت مستعملة من جميع أفراد المجتمع خلال العهود الإسلامية الأولى، وهى مطرزة الأعلام أو الخواشى بالألوان المختلفة، وقد تكون ذات علم واحد أو حاشية واحدة. انظر: غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢١٤.
- ٣٤٧- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ٩٠.
- ٣٤٨- والمقصود بسعد هنا سعد بن معاذ رضي الله عنه. انظر: المرجع نفسه: ص ٧٠.
- ٣٤٩- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٢.
- ٣٥٠- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ٣٣٣.
- ٣٥١- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٤٠.
- ٣٥٢- للاستزادة، انظر: محمد بن فارس الجميل: الفرش والستور، ص ٥٣-١٩٩.
- ٣٥٣- محمد بن فارس الجميل: اللباس فى عصر الرسول، ص ٢٨.
- ٣٥٤- المرجع نفسه: ص ٣١، ٣٢، ح ٥٢، ص ٣٣.
- ٣٥٥- راجع: تعليقات زكى محمد حسن على كتاب التصوير عند العرب لأحمد تيمور، ص ١٢٣.
- ٣٥٦- انظر: عليّة أحمد عابدين، المرجع السابق، ص ٢٢١: غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢١٣.
- ٣٥٧- انظر: محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ١٤٢.
- ٣٥٨- الآطام مفردھا آطم، وهو يطلق على كل حصن بنى بالحجارة. عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ٢١٧.
- ٣٥٩- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ١٩٨.

- ٣٦٠- حسن الباشا: أثر العروبة والإسلام في نشأة فنون العمارة والزخرفة الإسلامية، ص ٧٤.
 ٧٥ للاستزادة عن هذه المنشآت. انظر: عبد الرحمن الطيب الأنصاري، المرجع السابق.
 ص ١٤٩؛ سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ١٦، ١٧؛ حمود بن ضاوى:
 المرجع السابق، الجزء الأول، ص. ص ١٨٩-١٩٢.
 ٣٦١- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص ١٤٧.
 ٣٦٢- سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ص ١٥٢.
 ٣٦٣- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٤٩.
 ٣٦٤- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ٢١٦.
 ٣٦٥- انظر: سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ص ١٥٢.
 ٣٦٦- انظر: المرجع نفسه ص ١٥٣.
 ٣٦٧- فريد شافعي: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ٣، ٤.
 ٣٦٨- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٨٠.
 ٣٦٩- الزركشي: المصدر السابق، ص ٢٢٤، ٢٢٥.
 ٣٧٠- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٨٠.
 ٣٧١- من الجدير بالذكر أنه ورد عن مخلفات الرسول ﷺ احتواؤها على تور من حجارة
 (أي شمعدان)، ومن الطبيعي أن تتطور مثل هذه الشمعدانات (الأتوار) تطوراً كبيراً في
 العصر الأموي، حتى أنها أصبحت في العصر العباسي تصنع من الذهب الخالص. انظر:
 آمال العمري: بحث بعنوان "دراسة على تحفيتين جديدتين من الزجاج بمتحفى الفنون
 الجميلة ببوسطن، وبروكلين بالولايات المتحدة الأمريكية"، دراسات آثارية إسلامية،
 المجلد الثالث، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٧.
 ٣٧٢- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٨٠.
 ٣٧٣- غياث بن علي بن جريس: أهم الحرف والصناعات في الحجاز، ص ٢٤٩.
 ٣٧٤- محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي، السلسلة الفنية - ١٠ - وزارة
 الاعلام بالعراق، ١٩٧١، ص ١٣.
 ٣٧٥- إلى جانب ما مثلته الغنائم التي اغتنمها المسلمون من فتوحاتهم في إثراء من شارك
 في هذه الفتوح، فقد كانت فرصة أيضاً أتاحت للعرب الوقوف على المظاهر الفنية التي
 كانت سائدة في البلدان المفتوحة وخاصة في الممتلكات الساسانية والبيزنطية، حيث
 اشتملت هذه الغنائم على التحف الذهبية والفضية والمنسوجات والأبسطة وغيرها من
 التحف الثمينة التي جمعت ما بين القيمة المادية العالية والأساليب الفنية الرفيعة. عن
 هذه الغنائم. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص. ص ٣٦٣-٣٦٤؛ ابن
 الزبير: المصدر السابق، ص. ص ١٥٧-١٦٦؛ جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء
 الخامس، ص ٦٤١.
 ٣٧٦- ذكر السعودي، أنه في أيام عثمان ﷺ اقتنى جماعة من الصحابة الضياع والدور:
 ومن هؤلاء الزبير بن العوام، الذي بنى داره بالبصرة، وابتنى أيضاً دوراً بمصر والكوفة

والإسكندرية. ومنهم كذلك طلحة بن عبيد الله: الذي أبتنى داره بالكوفة وشيد داره بالمدينة وبنها بالآجر والجص والساج، وأيضاً سعد بن أبي وقاص: الذي بنى داره بالعقيق، ورفع سمكها، ووسع فضاءها، وجعل أعلاها شرافات. وعنهم المقداد: الذي بنى داره بالمدينة وجعل أعلاها شرافات، وجعلها بجصصة الظاهر والباطن. المسعودي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣٣٢، ٣٣٣. وللاستزادة عما تركه بعض الصحابة من المنشآت والموروثات، انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٠٢-٢٠٧.

٣٧٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٢.

٣٧٨- للاستزادة عن علاقات الحجاز التجارية مع هذه الأقطار، انظر: عبد العزيز بن صالح الهلابي: بحث بعنوان: "ما حقيقة رحلة قريش في الصيف إلى الشام"، مجلة الدارة، العدد الرابع، شوال ١٤١٧ هـ. السنة الثانية والعشرون. الرياض، ص ٦٦؛ السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٢-١٤: عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢٣؛ أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٢٤؛ هايد، ف: تاريخ التجارة في الشرق الأدنى في العصور الوسطى - الجزء الأول - ترجمة أحمد محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥ م، ص ٤١، ٤٢.

٣٧٩- عن هذه الأسواق انظر: القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٦٨.

٣٨٠- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٥٣.

٣٨١- عكاظ اسم لمكان في واد بينه وبين الطائف ليلة وبين مكة ثلاث ليال. الضمر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٤٢.

٣٨٢- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ١٥٩.

٣٨٣- سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ح ٣٢.

٣٨٤- متز، آدم: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، الجزء الثاني، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧ م، ص ٣٧٦.

٣٨٥- وقيل أيضاً سميت بزمرم لأن سابور الملك الفارسي حج البيت وزمزم في البئر: والزمزمة كلام المجوس وقراءتهم على صلاتهم وعلى طعامهم. وفيها يقول القائل:

زمزمت الفرس على زمزم وذلك في سالفها الأقدم

وقد افتخر الفرس بعد الإسلام بحج ملوكهم إلى البيت الحرام ومن ذلك قول أحد شعرائهم:

وما زلنا نحج البيت قدماً وقلقى بالأبطاح آميننا

وساسان بن بابك سار حتى أتى البيت العتيق بأصدينا

وطاف به وزمزم عند بئر لاسماعيل تروى الشارينا

انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ١٤٧، ١٤٨.

٣٨٦- المسعودي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٦٥.

- ٣٨٧- حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٧٦.
- ٣٨٨- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ١٦٠.
- ٣٨٩- المرجع نفسه: ص ١٧١.
- ٣٩٠- المرجع نفسه: ص ٢٢١، ٢٢٠.
- ٣٩١- والصناجة أو الصناج معرب من اللفظ الفارسي (جنك) وهى إحدى آلات الطرب ذات الأوتار. انظر حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٧١: السيد أدى شير: كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، الطبعة الثانية، دار العرب للبستاني، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٤٦: محمد أحمد دهمان: معجم الألفاظ التاريخية فى العصر المملوكى، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر دمشق، ١٩٩٠م، ص ٥٥.
- ٣٩٢- حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٧١، ١٧٢.
- ٣٩٣- جند يسابور: مدينة بخوزستان أنشأها سابور بن أردشير فنسبت اليه. ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ١٧٠.
- ٣٩٤- حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٧٠.
- ٣٩٥- المسعودى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٣٤.
- ٣٩٦- حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٧٨.
- ٣٩٧- المنجنيق: آلة ترمى بها الحجارة، وهى مشتقة على الأرجح من اصل فارسي، من "منك جنك نيك"، أى أسلوب جيد للحرب، أو من "منجك نيك" ومنجك معناها الارتفاع من فوق. للاستزادة، راجع السيد أدى شير: المرجع السابق، ص ١٤٦، ١٤٧.
- ٣٩٨- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨٨.
- ٣٩٩- للاستزادة، انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٣٦١-٣٦٣.
- ٤٠٠- محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، ص ٥٠.
- ٤٠١- كريزويل: المرجع السابق، ص ٣١: حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٨٢. وعن إعادة بناء ابن الزبير للكعبة وأسباب ذلك، انظر: الأزرقى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٠١-٢٢١: المسعودى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٨٣: محمد عبد الستار عثمان: بحث بعنوان "دلالات سياسة دعائية للآثار الإسلامية فى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان"، مجلة العصور، المجلد الرابع، الجزء الأول، دار المريخ، لندن، ١٩٨٩م، ص ٧٢.
- ٤٠٢- السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس (دراسة تاريخية، عمرانية، أثرية فى العصر الإسلامى)، الجزء الثانى، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢م، ص ٧٢.
- ٤٠٣- سعد زغلول عبد الحميد: بحث بعنوان "الحياة الفنية"، دراسات فى تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م، ص ٤٠٥.
- ٤٠٤- محمد فهد عبد الله الفخر: المرجع السابق، ص ٢٨٤، ٢٨٦.
- ٤٠٥- أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٢٤.
- ٤٠٦- عبد العزيز بن صالح الهلابى: المرجع السابق، ص ٦٦.

- ٤٠٧- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ١٤٢.
- ٤٠٨- محمد أحمد محمد: المرجع السابق، ص ١٢٨.
- ٤٠٩- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ٥٣.
- ٤١٠- المصدر نفسه: ص ٥٥.
- ٤١١- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص ١١٨.
- ٤١٢- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثاني، ص ١٤.
- ٤١٣- غياث بن علي بن جريس: بحث بعنوان "تطور العلاقات السياسية والتجارية بين الحبشة وبلاد النوبة وبين الحجاز في صدر الإسلام"، بحوث في التاريخ والحضارة الإسلامية، الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م، ص ١١، ١٢.
- ٤١٤- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق: ص ١٢.
- ٤١٥- إبراهيم علي طرخان: بحث بعنوان "الإسلام والممالك الإسلامية بالحبشة في العصور الوسطى"، المجلة التاريخية المصرية، المجلد الثامن، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، ١٩٥٩م، ص ٢١؛ وللاستزادة عن أسباب إختيار الرسول ﷺ للحبشة كدار هجرة للمسلمين. انظر: غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ١٢، ١٣.
- ٤١٦- إبراهيم علي طرخان: المرجع السابق، ص ٢٣.
- ٤١٧- المرجع نفسه: ص ٢٧، ٢٨؛ وللاستزادة عن الرسائل التي تبودلت بين الرسول ﷺ والنجاشي، انظر: غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ١٦-١٨.
- ٤١٨- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ٨٠.
- ٤١٩- المرجع نفسه: ص ١١٨.
- ٤٢٠- من الجدير بالذكر أن البعض يرجع أصل الحبشة إلى قبيلة عربية هي "حبشت" السامية التي هاجرت من جنوب بلاد العرب عبر البحر الأحمر واستقرت في أفريقيا، وعن المرجح أن الموطن الأصلي لهذه القبيلة العربية هي بلاد اليمن، وأن هجرتهم هذه كانت بين القرنين العاشر والسابع قبل الميلاد. انظر: إبراهيم علي طرخان: المرجع السابق، ص ٥، ٦.
- ٤٢١- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ١٩.
- ٤٢٢- انظر: تعليقات زكي محمد حسن، على كتاب التصوير عند العرب لأحمد تيمور، ص ١٢٨.
- ٤٢٣- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٢.
- ٤٢٤- عبد اللطيف إبراهيم: بحث بعنوان "جلدة مصحف بدار الكتب المصرية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد العشرين، الجزء الأول، مايو ١٩٥٨م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٢م، ص ٨٥.
- ٤٢٥- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٢.
- ٤٢٦- كريزويل: المرجع السابق، ص ١٤، ١٥.

- ٤٢٧- الأزرقى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٥٧، ومن الجدير بالذكر أن فريد شافعى رفض ما ذهب إليه كريزويل بأن أسلوب البناء مدماك حجر ومدمالك خشب حبشى صميم، كما شكك فى رواية الأزرقى حول باقوم الرومى. انظر: العمارة العربية فى مصر الإسلامية - عصر الولاة - المجلد الأول، ص ٦٢٥، ٦٢٦.
- ٤٢٨- انظر: السيد عبد العزيز سالم: التجارة البحرية فى الخليج فى صدر الإسلام، ص ١٧٢.
- ١٧٣: سعد محمد حذيفة الغامدى: المرجع السابق، ص ٢٢؛ مقبول أحمد: المرجع السابق، ص ٩٩، ١٠٠؛ شوقى أبو خليل: المرجع السابق، ص ١٠٤.
- ٤٢٩- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثانى، ص ١٤.
- ٤٣٠- سعد محمد حذيفة الغامدى: المرجع السابق، ص ٢٣.
- ٤٣١- أبو المعالى أطهر المباركبورى (القاضى): الفتوحات الإسلامية فى الهند أو العقد الثمين فى فتوح الهند ومن ورد فيها من الصحابة والتابعين، نشره أبناء مولى محمد بن غلام رسول السورقى، جاملى محلة بمبى، نمرة ٣، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م، ص ١٤.
- ٤٣٢- أحمد أمين: ضحى الإسلام، الجزء الأول، ص ٢٤٧.
- ٤٣٣- أبو المعالى أطهر: المرجع السابق، ص ١٨.
- ٤٣٤- مقبول أحمد: المرجع السابق، ص ١٠٧.
- ٤٣٥- عطية القوصى: المرجع السابق، ص ٢٥.
- ٤٣٦- أمينة أحمد الشورى: المرجع السابق، ص ٣٨٣.
- ٤٣٧- محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية فى العالم، ص ٥٥.
- ٤٣٨- عطية القوصى: المرجع السابق، ص ٢٥.
- ٤٣٩- سیراف: إحدى المدن الفارسية الهامة المطلة على الخليج العربى. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٢٩٤، ٢٩٥.
- ٤٤٠- زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العالمية، القاهرة، ١٩٤١م، ص ١٣؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: بحث بعنوان "علاقة الصين بديار الإسلام"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الأول ١٩٧٥م، ص ٤٧.
- ٤٤١- سوف نلمس فيما بعد بشكل أكثر خصوصية أن بعضى الأقطار كان لها دور غير مباشر فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، وخاصة تلك الأقطار التى كانت مركزا للخلافة الإسلامية - الشام فى العصر الأموى والعراق فى العصر العباسى - فى فترة تبعية مصر لهما من الناحية السياسية. وربما اطلعت أقطار أخرى بدور أيضا فى هذا الشأن كإيران. وقد تفاوت قدر مساهمة هذه الأقطار فى هذا الشأن بقدر طبيعتها الخارجية من ناحية وعلاقتها مع مصر من ناحية أخرى.
- ٤٤٢- أحمد فكري: المرجع السابق، ص ٢٦.

المبحث الثاني:

- ٤٤٣- أحمد فخري: المرجع السابق، ص ٥٢.
- ٤٤٤- المرجع نفسه: ص ٦١.
- ٤٤٥- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام، ص ٩.
- ٤٤٦- راشد البراوي: حالة مصر الاقتصادية في عهد الفاطميين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون، ص ٢٣٣، وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، سلسلة أعلام العرب، العدد (٤٨)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبحاث والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، بدون، ص ٨٩.
- ٤٤٧- عن التأثيرات السورية في العمارة والفنون المصرية القديمة، انظر: أحمد فخري: المرجع السابق، ص ٦٣، ص ٧٠-٧٣؛ ثروت عكاشة: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٤٠٣؛ بوزنر، ج. وآخرون: المرجع السابق، ص ١٣٨، ٣١؛ محمد عزت مصطفى: قصة الفن التشكيلي (العالم القديم)، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦ م، ص ٥٤.
- ٤٤٨- عن التأثيرات المصرية في الفن السوري القديم، انظر: كنوز متحف دمشق الوطني، مطبوعات المديرية العامة للآثار والمتاحف، مطبعة البرقي بدمشق، ١٩٥٩ م، ص ٩، ١٠.
- ٤٤٩- لطفي عبد الوهاب: دراسات في العصر الهلنستي - أبعاد العصر الهلنستي - دولة البطالمة في مصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٨ م، ص ٣٠٥.
- ٤٥٠- انظر: منى بدر: المرجع السابق، ص ١١٨؛ رينه ويج: المرجع السابق، ص ٥٦.
- ٤٥١- عفيف البهنسي: الشام والحضارة، ص ٣٨، وكانت الامبراطورية الإسلامية في العصر الأموي أعظم من امبراطورية الإسكندر وتعادل امبراطورية الرومان تقريباً، انظر: سيدو. ل. أ: المرجع السابق، ص ١٧٥.
- ٤٥٢- وهم عتبة بن أبي سفيان تولاها عام ٤٣ هـ من قبل أخيه معاوية. الكندي: المصدر السابق، ص ٣٤. وعبد العزيز بن مروان، تولاها عام ٦٥ هـ من قبل أبيه مروان بن الحكم، وأقره عليها أيضاً أخوه عبد الملك بن مروان. المصدر نفسه، ص ٤٨، وعبد الله بن عبد الملك، تولاها عام ٨٦ هـ من قبل أبيه عبد الملك بن مروان، ومحمد بن عبد الملك بن مروان، تولاها عام ١٠٥ هـ من قبل أخيه هشام بن عبد الملك. المصدر نفسه: ص ٧٢.
- ٤٥٣- لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ٦٥.
- ٤٥٤- ابن الكندي: المصدر السابق، ص ٢٥.
- ٤٥٥- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الولاة، ص ٩٠.
- ٤٥٦- محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية في شواهد قبور عصرية، ص ١٥٣، ١٥٤.
- ٤٥٧- انظر: المرجع نفسه: ص ١٤٩، ١٥٠؟ ص ١٥٤.
- ٤٥٨- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ٣٧.
- ٤٥٩- الكندي: المصدر السابق، ص ٤٩.
- ٤٦٠- سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ٤٥.
- ٤٦١- انظر: محمد أحمد زيود: المرجع السابق، ص ٢٩ وما بعدها.
- ٤٦٢- انظر: المرجع نفسه: ص ٢٧٥ وما بعدها؛ أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ٤٠.

- ٤٦٣- انظر: محمد جمال الدين سرور: سياسة الفاطميين الخارجية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ١١٧؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ١٥١-١٥٥؛ حسن إبراهيم حسن وطه أحمد شرف: المعز لدين الله إمام الشيعة الإسماعيلية ومؤسس الدولة الفاطمية في مصر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧م، ص ١٦٣، ١٦٣؛ محمد حمدي المناوي: الوزارة والوزراء في العصر الفاطمي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٩٣؛ أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٨٥.
- ٤٦٤- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٧٩.
- ٤٦٥- ولد يعقوب بن كلس في مدينة بغداد سنة ٣١٨هـ/ ٩٣٠م، ثم غادرها مع أبيه ونزل بمدينة الرملة بفلسطين ثم قدم منها إلى مصر، واتصل بكافور الإخشيدى الذى رأى منه فطنة، فقال: لو أسلم لصلح للوزارة، فأسلم، ثم هرب إلى المغرب خشية من الوزير أبو الفضل جعفر بن الفرات. انظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٥٨؛ عبد المنعم عبد الحميد سلطان: بحث بعنوان "دور يعقوب بن كلس فى تاريخ مصر الإسلامية ٣٥٥هـ/ ٩٦٦م - ٣٨٠هـ/ ٩٩١م"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير ١٩٩٤م، ص ٩٠.
- ٤٦٦- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٧٩، ٨٠؛ وانظر: هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٩.
- ٤٦٧- على حسنى الخربوطلى: بحث بعنوان "الوزير الفاطمي الأجل يعقوب بن كلس وآثاره الحضارية فى مصر"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، الجزء الأول، عدد خاص بعنوان "الكتاب الذهبى، للاحتفال الخمسينى بالدراسات الأثرية بجامعة القاهرة"، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٣٦.
- ٤٦٨- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٦٠.
- ٤٦٩- هايد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٣.
- ٤٧٠- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٤٥.
- ٤٧١- ابن ميسر: المنتقى من أخبار مصر، انتقاء: تقى الدين أحمد بن على المقرئى (ت ٨٤٥هـ) حققه وكتب مقدمته وحواشيه ووضع فهرسه: أيمن فؤاد سيد: المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، بدون، ص ٩٢. وانظر: فييت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة، كتاب اليوم، العدد (٣٠٨)، القاهرة، مايو ١٩٩٠م، ص ١٣٩.
- ٤٧٢- انظر: ابن خلدون: المصدر السابق، الجزء الرابع، القسم الأول، ص ٧٧؛ ابن الصيرفى: الإشارة إلى من نال الوزارة، تحقيق عبد الله مخلص، المعهد الفرنسى، القاهرة، ١٩٢٤م، ص ٥٥، ٥٦.
- ٤٧٣- ابن واصل: مفرج الكروب فى أخبار بنى أيوب، الجزء الأول، تحقيق جمال الدين الشيال، مطبعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٣م، ص ١٣٧، ١٣٨.
- ٤٧٤- ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الأول، ص ٧٧.
- ٤٧٥- عباس عبد الوهاب: بحث بعنوان "الوحدة الفنية بين مصر وسورية"، مجلة المجلة، العدد (١٧) السنة الثانية، مايو ١٩٥٨م، ص ٢٧.
- ٤٧٦- حسن الباشا: الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٩٠.

- ٤٧٧- حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية. الجزء الأول. ص ١٩٨.
- ٤٧٨- الرها: مدينة بالجزيرة بين الموصل والشام. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق. الجزء الثالث، ص ١٠٦.
- ٤٧٩- المقرئى: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار. الجزء الأول، نسخة مصورة عن طبعة المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٥٣ م، ص ٣٨١.
- ٤٨٠- المقرئى: اتعاض الحنفا، الجزء الثالث، ص ٣٢، ح ٦، ص ٣٢.
- ٤٨١- ابن ظافر: أخبار الدولة المنقطعة، دراسة تحليلية للقسم الخاص بالفاطميين مع مقدمة وتقيب أندريه فريد، مجموعة نصوص عربية ودراسات إسلامية. المجلد الثانى عشر. مطبوعات المعهد العلمى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٧٢ م، ص ١٠٢.
- ٤٨٢- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. الجزء الثالث، تحقيق إحسان عباس، الجزء الثامن، دار الثقافة، بيروت، بدون، ص ١٥٨-١٦٣.
- ٤٨٣- عن رضوان بن ولخشى، انظر: المقرئى: السلوك لمعرفة دول الملوك، الجزء الأول. القسم الثانى، صححه ووضع حواشيه محمد مصطفى زيادة، الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧ م، ص ٢٥٧.
- ٤٨٤- صرخد: بلده ملاصقة لحوران من أعمال دمشق. ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤٠١.
- ٤٨٥- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٢٠٢.
- ٤٨٦- عن عماد الدين زكى، انظر: أبو شامة: الروضتين فى أخبار الدولتين، الجزء الأول. دار الجبل، بيروت، بدون، ص ٥.
- ٤٨٧- بعلبك: إحدى مدن الشام المشهورة. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٥٣-٤٥٥.
- ٤٨٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٢٠٣.
- ٤٨٩- عن نور الدين محمود. انظر: ابن خلكان: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ١٨٥.
- ٤٩٠- للاستزادة عن هذه الأحداث. انظر: عبد الناصر محمد حسن: الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، رسالة ماجستير، غير منشورة. كلية الآداب بسوهاج. ١٩٩٥ م، ص ٦-٨.
- ٤٩١- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين. ص ٣١.
- ٤٩٢- ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٣٦.
- ٤٩٣- المصدر نفسه: ص ٦٨.
- ٤٩٤- عن حريق الفسطاط هذا، انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء العاشر، ص ١٢، ١٣.
- ٤٩٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي. المكتبة الثقافية، العدد (٨٠)، القاهرة، ١٩٦٣ م، ص ١١٥؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦٩، ح ٥ ص ٣١٢.
- ٤٩٦- منى بدر: أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبي والمملوكى. رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٤ م، ح ١، ص ٤٨، وعن التأثيرات الفاطمية فى الخزف السورى. انظر:

Philon, Helen., Early Islamic Ceramics, Ninth to Late Twelfth Centuries, Benaki Museum Athens, Islamic Art Publications, 1980. P. 180.

- ٤٩٧- جواتياين، س. ٥: المرجع السابق، ص ١٧٢.
- ٤٩٨- عبد الرؤوف علي يوسف: بحث بعنوان "خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٢٠)، العدد الثاني، ديسمبر ١٩٥٨ م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٢ م، ص ٢٢١، ٢٢٢.
- 499- Philon, Helen., Op. Cit., P. 180.
- ٥٠٠- حسن عبد الوهاب: بحث بعنوان "توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية"، مجلة المجمع العلمي المصري، المجلد (٣٦)، لسنة ١٩٥٣-١٩٥٤ م، ص ٥٤٤؛ وانظر: حسن الباشا: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٥٠٣.
- ٥٠١- المقرئزي: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٩.
- ٥٠٢- سعاد ماهر: الحصر في الفن الإسلامي، القاهرة، ١٩٩٢ م، ص ٤٧.
- ٥٠٣- الأنطاع: أو الأنطاط فرش من الجلد يستخدم لتوضيع عليه مائدة الطعام وغالبا ما كان يزخرف. أمينة أحمد الشوريجي: المرجع السابق، ح ٤١، ص ٢٨٧.
- ٥٠٤- الكمرانات: مفردها الكمره، وهو حزام يلبسه السلاطين والأمراء والجنود فوق ملابسهم. المرجع نفسه، ح ٤٢، ص ٢٨٧.
- ٥٠٥- الحجاري: النجوم الزاهرة في حلى حضرة القاهرة، القسم الخاص بالقاهرة من كتاب المغرب في حلى المغرب، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠ م، ص ٢٩.
- ٥٠٦- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "البحرية المصرية في العصر الفاطمي"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١ م، ص ١٢٣.
- ٥٠٧- جواتياين، س. ٥: المرجع السابق، ص ١٨٣.
- ٥٠٨- من ازدهار صناعة المنسوجات في دمشق وتصديرها للخارج. انظر: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣٦٩.
- ٥٠٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، القسم الأول، ص ١٢٣.
- ٥١٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ٦٤.
- ٥١١- راشد البراوي: المرجع السابق، ص ٢٣٣.
- ٥١٢- أممية أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٣٠.
- ٥١٣- المسيحي: أخبار مصر في سنتين (٤١٤-٤١٥ هـ)، تحقيق وليم، ج. ميلورد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠ م، ص ٣٧.
- ٥١٤- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٢٥٨، وانظر: المسيحي: المصدر السابق، ح ٢، ص ٣٧.
- ٥١٥- مدينة تطل على بحيرة طبرية، وهي من أعمال الأردن في طرف الغور، بينها وبين دمشق ثلاثة أيام وكذلك بينها وبين بيت المقدس. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٧.

- ٥١٦- انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ٦٤: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣٦٣.
- ٥١٧- انظر: البلوى: سيرة أحمد بن طولون، تحقيق محمد كرد علي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، بدون، ص ١١٩.
- ٥١٨- انظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨٦.
- ٥١٩- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٥١، ٧٤؟ ٧٥.
- ٥٢٠- راشد البراوي: المرجع السابق، ص ٣٩، ٢٣٣.
- ٥٢١- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، القسم الأول، ص ١٢٣.
- ٥٢٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١١٩. وانظر: السيد طه أبو سديرة: الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي (٢٠-٥٦٧هـ/ ٦٤١-١١٧١م) سلسلة الألف كتاب الثاني، العدد (٩٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٦٠.
- ٥٢٣- عباس عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٢٤، وعن إشكالية التفریق بين بعض المنتجات الفنية في مصر وسوريا. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦٨، ٦٧.
- ٥٢٤- أفور الرفاعي: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين: الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٧م، ص ٥٤.
- ٥٢٥- عباس عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٢٤.
- ٥٢٦- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٨٣م، ص ٢٥.
- ٥٢٧- محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي، ص ١٣؛ وانظر: زكي محمد حسن: بحث بعنوان "الطراز الأموي في الفنون الإسلامية"، مجلة الكتاب، المجلد الأول، السنة الأولى، الجزء الثالث، أبريل ١٩٤٦م، ص ٨٠٧، فنون الإسلام، ص ٣٣.
- ٥٢٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٣. وإن كان من الصعب أن نقرب بأن لهذا النظام فحسب تدين الدولة الأموية في الشام بجميع منشآتها، ونفعل ما لبلاد الشام من أهمية في هذه المنشآت وتكوين الطراز الأموي.
- ٥٢٩- محمد السيد غيطاس: بحث بعنوان "أثر الوثام الاجتماعي بين الأقباط والمسلمين على الفن القبطي"، مجلة دراسات آثارية إسلامية، المجلد الرابع ١٩٩١م، مطبعة هيئة الآثار المصرية، ١٩٩١م، ص ١٥٦.
- ٥٣٠- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام، ص ٢٧٨، ٢٧٩؟ أحمد بن طولون، ص ٢٣٩.
- ٥٣١- راجع ما ذكره فريد شافعي من أسباب لرفض الرأي الداهب إلى المغالاة في أهمية الظواهر الفنية القبطية في زخارف هذه الواجهة. انظر له: بحث بعنوان: "الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع عشر، الجزء الثاني، ديسمبر ١٩٥٢م، مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥٢م، ص ٩٤. وعن جدل العلماء حول تحديد جنسيات الفنانين الذين شاركوا في هذه الواجهة. انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٠، ٥١.

- ٥٣٢- المقدسى: أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، الطبعة الثالثة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٥٨.
- ٥٣٣- فريد شافعى: المرجع السابق، ص ٦٦، ٦٧.
- ٥٣٤- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "مساجد الشام"، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثانى، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٣٩٨، ٣٩٩.
- ٥٣٥- المرجع نفسه: ص ٣٩٨.
- ٥٣٦- ديمانند، م.س: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٣٧.
- ٥٣٧- زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ح ٢، ص ٦٥.
- ٥٣٨- محمود حلمي: بحث بعنوان: "نقاط من (مدخل إلى الفن الإسلامى)"، دراسات آثارية وتاريخية (٤)، مطبوعات جمعية الآثار بالإسكندرية، بدون، ص ٣١، ٣٢.
- ٥٣٩- عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، ص ٣٣١.
- ٥٤٠- انظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٤٧.
- ٥٤١- للاستزادة، راجع: حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة، بدون، ص ٥٨.
- ٥٤٢- للاستزادة، انظر: جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٨١.
- ٥٤٣- محمد فتحى الشاعر: الصلات الحضارية بين بيزنطة والمشرق الإسلامى فى القرنين الثامن والتاسع للميلاد، بورسعيد، جمهورية مصر العربية، ١٩٨٩م، ص ٧.
- ٥٤٤- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١٠، ١١.
- ٥٤٥- انظر: أبو الحمد محمود فرغلى: التصوير الإسلامى - نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٥١، ٥٢.
- ٥٤٦- رليسمان، ستيفن: الحضارة البيزنطية، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، الألف كتاب، العدد (٣٧٩)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص ٣٥٧.
- ٥٤٧- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤٧؛ حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٥٨.
- ٥٤٨- انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، بدون، ص ٤٠، ٤١.
- ٥٤٩- انظر: مروان أبو خلف: بحث بعنوان "الأفاريز الرخامية المحفورة والمذهبة فى العصر الأموى فى قبة الصخرة المشرفة فى القدس"، المؤتمر الدولى لتاريخ بلاد الشام (بلاد الشام فى العهد الأموى)، بدون، ص ٤٧٦.
- ٥٥٠- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٩، ٢٠.
- ٥٥١- فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية - عصر الولاة - المجلد الأول، ص ١٥٣.
- ٥٥٢- راجع: عفيف البهنسى: الشام والحضارة، ص ١٣٨.
- ٥٥٣- كريم، فون: المرجع السابق، ص ٩٢.

٥٥٤- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٦٣٩. وعن مظاهر التأثيرات الساسانية فى البلاط الأموى. انظر: كريم. فون: المرجع السابق، ص ٩٣: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس. الجزء الثانى، ص ٧٤.

٥٥٥- قوام هذه التصويرة ستة رجال يلبسون ثيابا حسنة يصطف ثلاثة منهم فى الأمام وقد بسطوا أيديهم، ويقف الثلاثة الآخرون خلفهم. وضعت فوق الرسوم الأربعة الأولى آثار كتابة بالعربية واليونانية اعتمد عليها فى تأريخ القصير وترجيح بداية تشييده فى عهد الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ / ٧٠٥-٧١٥م) وانتهاء تشييده فى عهد هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ / ٧٢٤-٧٤٣م). انظر: أبو الحمد محمود فرغلى: المرجع السابق، ص ٦٠، ٦١- وللإستزادة عن زخارف هذا القصر وتاريخه، انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤٦، ٤٧.

٥٥٦- للإستزادة، انظر: المرجع نفسه، ص ٤٧.

٥٥٧- رايى، دافيد، تالوت: الفن الإسلامى، ترجمة عنير صلاح الأصبحى، دمشق، ١٩٧٧م، ص ٢٠.

٥٥٨- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، من الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٣٢.

٥٥٩- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٠.

٥٦٠- التصويرة الأولى تنقسم إلى ثلاثة أقسام راسية، العلوية منها تمثل موسيقيين أسفل عقدين، والأوسط يمثل فارسا يمتطى صهوة جواده ويشرع فى رمى غزال بسهم. انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، ١٩٥٦م، الشكلا ٨٠٦، ٨٠٧. أما القسم الأخير فبه بقايا لصور آدمية وحيوانية، وربما كانت تمثل مناظر صيد وفلاحا يسوق مواشيه. انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٢. أما التصويرة الثانية فتمثل ميدالية بداخلها رسم يمثل نصف علوى لسيدة. انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، شكل ٨٠٨.

٥٦١- انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٢، ٦٣.

٥٦٢- أبو الحمد محمود فرغلى: المرجع السابق، ص ٦٣.

٥٦٣- للإستزادة، انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٢، ٦٣.

٥٦٤- تمثل هذه التصويرة شجرة ضخمة على جانبها الأيسر غزالتان تعدوان، وعلى جانبها الأيمن أسد ينقض على غزال. انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٩٥٠).

٥٦٥- أبو الحمد محمود فرغلى: المرجع السابق، ص ٥٦.

٥٦٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٤١.

٥٦٧- سعد زغلول عبد الحميد: الحياة الفنية، ص ٤٤٣.

٥٦٨- أدت هذه الفتوحات إلى تدفق السبايا والهدايا من هذه البلاد إلى مقر الخلافة الأموية، ونذكر على سبيل المثال أن من بين الهدايا التى أرسلها عبيدة بن عبد الرحمن القيسى والى إفريقية والمغرب إلى الخليفة هشام بن عبد الملك فى سنة ١٢٤هـ، عشرين ألف عبد وأمة، ومن صفايا الجوارى المتخيرة سبعمائة جارية، ومثلهم من الخصيان. وعن الخيل والدواب والذهب والفضة والآنية مالا يحصى عدده. انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١٥، ١٦.

٥٦٩- حمل موسى بن نصير معه من الأندلس إلى الشام في عام ٩٢هـ ما غنمه من الأموال والذخائر والسبايا، وكان من بينها ألف بكر من بنات ملوك القوط وأعيانهم ومن نفيس الجوهر والأمتعة مالا يحصى. ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٧٠، ٢٧١. ومنهما مائدة سليمان، وياقوته ذى القرنين، وأربعة وعشرون تاجا، وطفسة منسوجة بالذهب والفضة واللؤلؤ، وأوانى من الذهب والفضة وغيرها من متاع الأندلس. انظر: المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، الجزء الثاني، تاريخ الأندلس من الفتح إلى القرن الرابع الهجري، تحقيق كولان، ج.س. وليفى بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، بدن، ص ١٧، ١٨.

٥٧٠- تعددت الحملات الأموية التي توغلت في بلاد ما وراء النهر، ومن أهم هذه الحملات تلك التي أرسلها الخليفة معاوية ابن أبي سفيان بقيادة عبيد الله بن زياد في آخر سنة ٥٣هـ وأول سنة ٥٤هـ / ٦٧٢-٦٧٣م، وتمكن من عبور نهر جيحون والوصول إلى بخارى، وأخضع "بيكند" و"رامتين"، وتقابل الجيش الأموي مع جيش الخاتون ملكة بخارى، فانهزم جيش الخاتون واستولى الجيش الأموي منهم على كميات كبيرة من الأسلحة والثياب والأدوات الذهبية والفضية وأحد خفي الخاتون مع جورب وكانا من الذهب المرصع بالجواهر النرشي: تاريخ بخارى، عربية عن الفارسية وقدم له وحققه وعلق عليه أمين عبد المجيد بدوي ونصر الله مبشر الطرازي، الطبعة الثالثة، سلسلة ذخائر العرب، العدد (٤٠)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٦٤. وأرسلت بعد ذلك بثلاثة أعوام حملة أخرى بقيادة سعيد بن عثمان بن عفان الذي تمكن من الانتصار عليهم في عدة معارك، وسبى حوالى ثلاثين ألفا من أعيان ما وراء النهر، ونزل بهم في المدينة المنورة. وهناك جردهم من سيوفهم ومناطقهم المرصعة بالأحجار الكريمة وأخذ ما كان معهم من ثياب وديباج وذهب وفضة وجواهر. فامبرى، أرمينيوس: تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر، ترجمه وعلق عليه أحمد محمود الساداتى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٥٨؛ النرشي: المصدر السابق، ص ٦٩. ثم كانت حملات قتيبة بن مسلم على بلاد ما وراء النهر التي بدأت عام ٨٧هـ / ٧٠٥م، وتمكن من إخضاع بيكند، واستولى منها على العديد من الغنائم التي كانت بمعبد الأوثان، ومنها تماثيل عديدة من الذهب الخالص والفضة، والأسلحة التي استهوت العرب نظرا لجودتها، وقد أرسل قتيبة إلى الحجاج بن يوسف الثقفى بالعراق قدرا كبيرا من هذه الغنائم. فامبرى، أرمينيوس: المرجع السابق، ص ٦١؛ النرشي: المصدر السابق، ص ٧٤. ومن الطبيعى أن يصل قدر كبير من الغنائم التي استولى عليها المسلمون من بلاد ما وراء النهر إلى مقر الخلافة الأموية في بلاد الشام، جريا على ما كانت عليه عادة الفتوحات، فاطلع الأمويون على بعض المظاهر الفنية لهذه البلاد.

٥٧١- كانت أعظم الفتوحات الإسلامية في بلاد السند والهند بعد الخلفاء الراشدين - عمر وعثمان وعلى - ما تم في أيام معاوية بن أبي سفيان ٤١-٦٠هـ، ثم ما كان في عهد الوليد بن عبد الملك ٨٦-٩٦هـ، في إمارة الحجاج بن يوسف الثقفى، الذى تمت في أيامه فتوح الهند على يد محمد بن القاسم الثقفى وقواده، ثم ما كان في خلافة هشام بن عبد الملك ١٠٥-١٢٥هـ في ولاية الجنيد بن عبد الرحمن المرى على السند، حيث وصل المسلمون في أيامه في بلاد الهند إلى مناطق لم يتهيأ الوصول إليها في فتوح

محمد بن القاسم الثقفي. انظر: أبو المعالي أطيرو: المرجع السابق، ص ٢٩، ٣٠. وقد أدت هذه الفتوحات إلى وصول العديد من الفنائم الهندية إلى مقر الخلافة الأموية في الشام. انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١٦٦، ١٦٧. وبعبارة عن هذه الفتوحات فقد كانت تصل إلى البلاط الأموي بعض هدايا ملوك وحكام الهند، منها ما أرسله حاكم "جزيرة سرنديب" من هدايا وتحف مصحوبة بخطاب ودى إلى الخليفة الأموي بدعشق وإلى واليه على العراق، الحجاج بن يوسف الثقفي. انظر: سعيد محمد حذيفة الغامدي: المرجع السابق، ص ٣٠. كما أن ملك الهند أهدى إلى الجنيد بن عبد الرحمن المري أئاء ولايته على السند، في خلافة هشام بن عبد الملك. بعض الهدايا الثمينة، فأرسلها الجنيد إلى الخليفة هشام، وقد أعجب بها الخليفة، وظلت في خزائن بنى أمية حتى استولى عليها العباسيون. انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١١٤، ١١٥، وكان من أثر الفتوحات الأموية في هذه البلاد أن انتشرت سبائهم في المملكة الإسلامية، وأصبح الجيل السندي عنصراً من العناصر المكونة للأمة الإسلامية. أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٤٨.

٥٧٢- كانت هناك ثمة اتصالات بين الأمويين والصين، من ذلك ما ذكره القاضي الرشيد بن الزبير، من أن ملك الصين بعث برسالة إلى الخليفة معاوية بن أبي سفيان، ورد ضمن ما جاء فيها: "إني قد أرسلت إليك هدية، وليست بهدية ولكنها تحفة، فابعث إلى بما جاء به نبيكم من حرام وحلال، وابعث إلى من يبينه لي". وأن الهدية كانت كتاباً من سرائر علومهم، وقيل إنه صارت بعد ذلك إلى خالد بن يزيد بن معاوية، وأنه كان يعمل عنه الأعمال العظيمة من الصنعة وغيرها. انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٩، ١٠. كما اتصل الأمويون بالصين أيضاً في أيام الوليد بن عبد الملك عندما قام قائده قتيبة بن مسلم بحملات حربية امتدت حتى الحدود الشرقية لبلاد الصين. محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية في العالم، ص ٥٥.

٥٧٣- عبد الرحيم إبراهيم أحمد: تاريخ الفن في العصور الإسلامية - العمارة وزخارفها، مكتبة عالم الفكر، بدون، ١٩٨٩م، ص ١٦١.

٥٧٤- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، شكل ٨٠٥.

٥٧٥- سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون في دولة الإسلام، ص ٢٢٤.

٥٧٦- المرجع نفسه: ص ٢٢٤.

٥٧٧- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، شكل ٨٠٧.

٥٧٨- راجع: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٢، ٦٣: أبو الحمد محمد فرغلي: الراجع السابق، ص ٦٣.

٥٧٩- محمود حلمي: المرجع السابق، ص ٢٨، ٢٩.

٥٨٠- محفوظة في متحف اللوفر بباريس، تحت رقم ١٧٣١٠- OA

٥٨١- محمود حلمي: المرجع السابق، ص ٣٠، ٣١.

٥٨٢- المرجع نفسه: ص ٣١، ٣٢.

٥٨٣- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، (الشكلان ٣٩، ٤٠).

٥٨٤- زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ج ٢، ص ٥٥.

٥٨٥- عن الفن التدمري، انظر: ص (٥٢).

- ٥٨٦- عفيف البهنسي: الفن العربي الإسلامي في بداية تكوينه، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٣ م.
ص ١١٢، ١١٣؛ وانظر أيضا: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٤٧.
- ٥٨٧- عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، ص ٣٣١.
- ٥٨٨- عن مدينة الحضرة، انظر: ص (٤٩).
- ٥٨٩- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١١٩.
- ٥٩٠- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص ١٤٧.
- ٥٩١- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣٢.
- ٥٩٢- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٢٩٤.
- ٥٩٣- محمد حمدي المناوي: المرجع السابق، ص ١٢٦، ١٢٧؛ وانظر: حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الثالث، ص ١٠٨١.
- ٥٩٤- للاستزادة، انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمي في بلاد الشام والعراق، القاهرة، ١٩٥٧ م، ص ٦٠، ٦١.

المبحث الثالث:

- ٥٩٥- أمين مدني: العرب في أحقاب التاريخ وجغرافيته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦ م، ص ٣٦٦. وانظر ما أشار إليه من تعدد التعريفات الجغرافية للعراق، حيث إن حدوده السياسية لم تتقيد في يوم من الأيام بالحدود التي رسمها الجغرافيون القدامى. المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٥٩٦- حدد المؤرخ "أرنولد توينبي" كل مدنات العالم في جميع العصور في ٢١ مدينة، حدد منها ٦ فقط بأنها نشأت من حضارات بدائية أصلية وأنها لم تتفرع من غيرها، ولم تسبقها مدينة أخرى في منطقتها، وتلك الحضارات هي: الحضارة المصرية، وحضارة ما بين النهرين، وحضارة بحر إيجة، والحضارة الصينية الأصلية، وحضارة المايا، وحضارة الأندى. وإن كان هناك من اعترض على تقسيم "توينبي" السابق واعتبر أن أهم حضارتين في العالم، وليس في الشرق الأدنى فحسب، هما حضارة مصر وحضارة ما بين النهرين، وأن جميع ما ظهر من حضارات أخرى في العالم القديم، وبخاصة في أوروبا وغربي آسيا وشمال أفريقيا، استمدت من واحدة منهما أو من الاثنين معا. انظر: أحمد فخري: المرجع السابق، ص ٢٣، ٢٤.
- ٥٩٧- حسين أمين: بحث بعنوان "تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق في العصور الإسلامية"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، الجزء الأول، عدد خاص بعنوان "الكتاب الذهبي للاحتفال الخمسيني بالدراسات الآثرية بجامعة القاهرة"، القاهرة، ١٩٧٨ م، ص ١١٢. وعن العلاقات التجارية في العصور القديمة بين مصر والعراق. انظر: عامر سليمان: بحث بعنوان "جوانب من حضارة العراق القديم"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣ م، ص ١٩٦؛ حسين أمين: المرجع السابق، ١١٢.
- ٥٩٨- حسن الباشا: تاريخ الفن في العراق القديم، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٦ م، ص ١٢١.

- ٥٩٩- من الجدير بالذكر أن الآشوريين تمكنوا في عصر الملك "أسر حدون" من بسط نفوذهم على مصر، واعترفت البلاد كلها بسيادتهم فترة من الزمن. حتى تخلصت من حكمهم على يد أمير صا الحجر الذي تمكن من طرد الحامية الآشورية. ثم وحد البلاد وأسس الأسرة ٢٦ في عام ٦٦٣ ق.م. انظر: أحمد فخري: المرجع السابق، ص ١١٠. وعن المظاهر الحضارية بين القطرين في هذه الفترة. انظر: صبحي الشاروني: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٧١.
- ٦٠٠- ثروت عكاشة: الفن العراقي، سومر وبابل وآشور. سلسلة تاريخ الفن (٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بدون، ص ٤٩٤.
- ٦٠١- أحمد فخري: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ٦٠٢- أحمد فخري: المرجع السابق، ص ٢٥، ٢٦: صبحي الشاروني: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨٦، ١٨٧.
- ٦٠٣- صبحي الشاروني: المرجع نفسه: الجزء الأول: (شكل ٢٩).
- ٦٠٤- فاضل عبد الواحد: بحث بعنوان "حضارة بين الرافدين" أصالتها وتأثيرها في بلدان الشرق الأدنى القديم"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص ٢٨٩.
- ٦٠٥- أحمد فخري: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ٦٠٦- المرجع نفسه: ص ٢٦.
- ٦٠٧- فضائلي، حبيب الله: أطلس الخط والخطوط. ترجمة محمد التونجي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٣م، ص ٥٩.
- ٦٠٨- ويج، رينيه: المرجع السابق، ص ٥٦.
- ٦٠٩- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ٢١٤.
- ٦١٠- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول. ص ٣١١.
- ٦١١- المقرئزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٩٨.
- ٦١٢- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٧٢.
- ٦١٣- سيده إسماعيل كاشف: مصر في عصر الولاة، ص ٩٠: حسن الباشا: بحث بعنوان "قبل أن تكون القاهرة"، القاهرة. تاريخها، فنونها، آثارها، عطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٨.
- ٦١٤- عن إنشاء مدينة بغداد، انظر: صالح أحمد العلي: بحث بعنوان "بغداد: تأسيسها ونموها"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص ٣٧٥-٣٧٩.
- ٦١٥- انظر: ص () .
- ٦١٦- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٥٩: حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص ٢٠٨.
- ٦١٧- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٢٦٨.

- ٦١٨- تكريت: بلدة مشهورة بين بغداد والموصل. وهي إلى بغداد أقرب. وقد فتحها المسلمون في أيام الخليفة عمر بن الخطاب عام ١٦ هـ. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣٨، ٣٩.
- 619- Anglade, Elise., Catalogue des Boiseries de la Section Islamique, Musée du Louvre, Paris, 1988, p. 16.
- ٦٢٠- ذكرت بعض المصادر التاريخية أن أحمد بن طولون ولد في شهر رمضان سنة ٢٢٠ هـ/ سبتمبر ٨٢٥ م في مدينة سامراء. ومن المرجح عدم دقة ما ورد بشأن مكان ولادته إذ أن سامراء لم تشيد إلا في السنة التالية من مولده عام ٢٢١ هـ/ ٨٣٦ م، ومن ثم فالأرجح أنه ولد في مدينة بغداد. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ١٧.
- ٦٢١- يميل بعض الباحثين إلى المغالاة في استقلال الدولة الطولونية عن الخلافة العباسية ويعتبرون أن أحمد بن طولون هو مؤسس أول دولة عربية إسلامية في مصر، وأول دولة مستقلة في مصر الإسلامية، بل وأول دولة مستقلة في مصر منذ انتصار أغسطس قيصر على كليوبترا في موقعة أكتيوم سنة ٣١ ق.م، واستيلائه على مصر سنة ٣٠ ق.م، وقضائه على دولة البطالسة. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع نفسه: ص ٧، كما اعتبروه شبه امبراطور على امبراطورية واسعة امتدت إلى حدود العراق في الشرق، وجبال طوروس في الشمال وطرابلس في الغرب. المرجع نفسه: ص ١٠٩. على أن الباحث لا يميل إلى المغالاة في شأن تضخيم عملية استقلال أحمد بن طولون عن الخلافة العباسية، ويكفي أن ندلل على ذلك بأن جميع مظاهر تبعية مصر للخلافة العباسية المتمثلة في إقامة الخطبة ولقش اسم الخليفة على الطراز والمسكوكات كانت قائمة في هذا العصر.
- ٦٢٢- للاستزادة عن هذه الأحداث السياسية. انظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣١٤، ٣١٥: سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ١٦٣-١٧٢.
- ٦٢٣- كريزويل: المرجع السابق، ص ٤١٩.
- ٦٢٤- حسن أحمد محمود: حضارة مصر الإسلامية- العصر الطولوني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠ م، ص ٢٠٥-٢٠٧.
- ٦٢٥- فريد شافعي: العمارة الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ٣٤.
- ٦٢٦- عن مدينة البصرة. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٣٠.
- 627- Fehérvári, G., Islamic Pottery "A Comprehensive Study Based on the Barlow Collection", Faber and Faber Limited, London, 1973, p. 42.
- ٦٢٨- صلاح حسين العبيدي وطلعت رشاد الياور: بحث بعنوان "أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسي"، مجلة المؤرخ العربي: الأمانة العامة لاتحاد المؤرخين العرب، العدد (٤٠) السنة الرابعة عشر، بغداد، ١٩٨٩ م، ص ٢٤٠.
- ٦٢٩- انظر: فييت، جاستون: دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية، ترجمه بتصرف زكي محمد حسن. القاهرة، ١٩٣٩ م، ص ٩، ١٠.

Hassan, Zaky. M., Les Tulunides Etude de L'Egypte, Muslmane a La Fin du IX^e Siècl 868-905, Paris, 1933, p. 288, 289;

فريد شافعي: بحث بعنوان "مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٤م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٤، ص ٥٩؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٦، سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٤٠.

٦٣٠- يعتبر الفن القبطي أحد فروع الفنون المسيحية الشرقية التي تطورت من الفن الهيلينستي المتأثر بفنون الشرق مع الخضوع لظروف البيئة المصرية وتقاليدها. حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص ٢٥. وترجع فترة ازدهار هذا الفن فيما بين القرنين الخامس والسابع الميلاديين. أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص ٣٤، ٣٥. وإن كان من الصعب تحديد تاريخ لبداية العصر القبطي، ذلك لأن القبط لم يحكموا مصر قط. صبحي الشاروني: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٢٤، ٢٢٥. وهناك فريق كبير من علماء الفنون والآثار ينكرون وجود فن متميز يمكن تسميته بالفن القبطي، فيرى فيسل "lesseW" أن الفن القبطي ليس مصري الطابع، وأنه صورة من الفن البيزنطي، لم يفعل المصريون غير أن حاكوها. ويرى "جروينزن" أن هذا الفن ليس إلا استمرارا للفن الشعبي الإسكندري. وتذهب أتالوشير أن الفن القبطي والبيزنطي يرجعان معا إلى مصدر مشترك، وتنفي أصالة الفن القبطي لأنه كان مثقلا بميراث القرون. أما دراينون فيرى أن الفن القبطي لم يكن ابنا للفن البيزنطي بل أخاه. ويرى "رايس" أن ما يسمى بالفن القبطي، هو في الحقيقة فن بيزنطي نشأ في الإسكندرية معتمدا على ثلاثة عوامل هي: الفن المصري القديم، والفن الهيلينستي والفن السوري، وإن كان لهذا الفن طابع قومي ومعبّر يشبه الفن السوري. بينما يرى "سترايكوفسكي" أن ما أنتجه الفن القبطي يدل على أنه امتداد للفن اليوناني. انظر مني بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص ٣٨-٤٠. ويبدو أن الفن القبطي كان لصيقا بالفن البيزنطي إلى الحد الذي ذهب فيه "فريد شافعي" إلى أن الفن البيزنطي أطلق عليه في مصر "الطراز القبطي" مع أنه لا يختلف إلا في القليل النادر عنه في العالم البيزنطي كله، ويتمثل هذا الاختلاف في بعض الرزاز من رواسب فرعونية لاحتمل المبالغة في قيمتها أو مميزاتها، إذ أن التقاليد الهيلينستية والرومانية فيه قد أضعف التأثير الفرعوني إلى حد كبير، حتى كاد أن يختفي تماما، بل إن التأثير الساساني في العصر القبطي كان أقوى من التأثير الفرعوني. انظر: العمارة العربية في مصر الإسلامية. عصر الولاة، المجلد الأول، ص ١٥٣. وإن كان هناك اتجاه لدى بعض الباحثين يرفض اعتبار الفن القبطي فرعاً من الفن البيزنطي، ويذهب إلى اعتباره فنا له خصائصه المميزة. انظر: مني بدر: المرجع السابق، ص ٤٠-٤٣.

- ٦٣١- لن تتطرق الدراسة لمناقشة هذه القضية في العصرين الأيوبي والمملوكي. وعن هذا الرأي، انظر: إبراهيم جمعة: الفن الإسلامي المصري وتراث المسيحية فيه، ص ٤٠٠.
- ٦٣٢- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الثاني ص ٢٢٤.
- 633- Anglade, Elise. Op Cit., p. 8.
- ٦٣٤- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: معرض الفن الإسلامي في مصر ٣٥٨-٩٢٣هـ / ٩٦٩-١٥١٧م، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٤.
- ٦٣٥- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٣٩٨.
- ٦٣٦- زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ٨٢؛ هويدا عبد العظيم رمضان. المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢٢٤.
- ٦٣٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦.
- ٦٣٨- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٣١٦.
- ٦٣٩- منى بدر: المرجع السابق، ص ٢٦٣.
- ٦٤٠- محمد أحمد زيود: المرجع السابق، ص ٦١.
- ٦٤١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ٥٤.
- ٦٤٢- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٤١.
- ٦٤٣- زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٣٠٤.
- ٦٤٤- انظر: المسعودي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤٧٦؛ حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص ٢١٦؛ محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي. ص ٢١؛ خالد الجار: لمحات عن الفن العراقي، بغداد، بدون ص ٤٢.
- ٦٤٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢١.
- ٦٤٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٦١.
- ٦٤٧- أسس المعتصم جامع سامراء الأول في عام ٢٢١هـ/ ٨٣٦م، وبقي هذا الجامع إلى أيام الخليفة المتوكل، وبسبب صغر هذا الجامع أمر المتوكل في سنة ٢٣٢هـ/ ٨٤٩م بإنشاء جامع ضخم في موضع واسع عوضا عن المسجد الأول، وقد فرغ من بنائه في عام ٢٣٧هـ/ ٨٥٢م. انظر: شريف يوسف: المرجع السابق، ص ٣٢٤؛ طاهر مظفر: بحث بعنوان "عمارة سامراء العباسية في عهد المتوكل"، مجلة سومر، المجلد (٣٢)، العراق، ١٩٧٢م. ص ١٩٣، ١٩٤.
- ٦٤٨- طاهر مظفر: المرجع السابق، ص ٢٠١.
- ٦٤٩- هرتسفلد، آرنست: تنقيبات سامراء، الجزء الأول، حلية جدران المباني في سامراء وفن زخرفتها، ترجمة علي يحيى منصور، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، ١٩٨٥م، ص ٤٧.
- ٦٥٠- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص ٥٠. وانظر ما ذكره عن علاقة الزخارف القبطية بزخارف سامراء في ص ١٥٩ من نفس المرجع والجزء.

- ٦٥١- قوام أسلوب زخرفة هذا النوع من الزجاج هو تثبيت قطع من الزجاج ذات ألوان وأشكال مختلفة على الآنية ثم يعاد تسخين الآنية بالحرارة الكافية حتى تصبح كلها قطعة واحدة، وقد عرف هذا الأسلوب قبل الميلاد بحوالى خمسمائة عام، وتمكن الصناع فى حوالى القرن الرابع قبل الميلاد من استخدام هذه الطريقة فى عمل تصميمات معقدة ورسوم حيوانية ونباتية مختلفة، ثم أدخل صناع البندقية تطويرات على هذه الطريقة وأصبحت الألوان تأخذ هيئة أزهار متعددة الألوان وأطلقوا عليها اسم Millifiori.^{٣٣} انظر: هناء عبد الخالق: الزجاج الإسلامى فى مخازن ومتاحف الآثار فى العراق. رسالة ماجستير، غير منشورة، الدائرة العلمية للتاريخ والآثار، بغداد، ١٩٦٩م، ج ٢ ص ٤٠، ٤١.
- 652- Hasson, R., Early Islamic Glass, L. A. Mayer Memorial, Institute for Islamic Art, Jerusalem. Spring, 1979, p. 12.
- ٦٥٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس. دار الثقافة، بيروت، بدون، ح ١، ص ٢٠٧؛ السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ١٢٦.
- ٦٥٤- مصطفى عبد الله شيحة: الوحدة الجمالية فى مدارس الفن الإسلامى، ص ٧٧.
- ٦٥٥- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٢١؛ محمد عبد الله عنان: مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٩٠.
- ٦٥٦- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص ١٧.
- ٦٥٧- المسعودى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٤٦. والكروز، كلمة من أصل فارسي كانت تطلق على تاج ملوك فارس. انظر: السيد ادى شير: المرجع السابق، ص ١٣٣.
- ٦٥٨- حسين عبد الرحيم عليوه: بحث بعنوان "قطر الندى"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٧٩.
- ٦٥٩- للاستزادة، انظر: ابن دقماق: المصدر السابق. الجزء الرابع، ص ٦٧.
- ٦٦٠- حسين عبد الرحيم عليوه: المرجع السابق، ص ١٧٩؛ وانظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٨٧. ومن الجدير بالذكر أن المنسوجات المصرية كانت لها أهمية خاصة لدى الخلفاء العباسيين، ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بعدد من قطع نسيج الكتان تنص كتاباتها على أنها صنعت فى مصر لخفاء الدولة العباسية وتشير بدقة إلى مكان صناعتها فى طراز العامة أو الخاصة بتنيس أو الإسكندرية أو دمياط: انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة. ص ص ٢٤-٣٦؛ عفيف البهنسى: الفن الإسلامى ص ٣٩٦؛
- Serjeant, R. B., Op. Cit., pp. 139-140
- ومن المعروف أن ولاية مصر كانوا يرسلون إلى الخلافة العباسية كثيرا من المنسوجات النفيسة ضمن الأموال المقررة عليهم أو الهدايا التى كانوا يرسلون بها إلى الخلفاء، وعننا تلك التى أرسلها أحمد بن طولون إلى الخليفة المعتمد ٢٥٦-٢٩٧هـ، والتى أرسلها خمارويه إلى الخليفة المعتمد ٢٧٩-٢٨٩هـ. سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون.

ص ١٨٤، ١٨٥. ويعمد الخلية المعتمد أكثر الخلفاء العباسيين الذين أقبلوا على المنسوجات المصرية، فمن بين ٣٥ قطعة وصلتنا له، اثنتان صنعتا في مرو ببلاد فارس والقطع الباقية صنعت في مصر (الإسكندرية ومصر وتيس). حسن محمد الهواري: بحث بعنوان "المنسوجات الأموية والعباسية، ما هي مميزاتها وما بقى منها"، مجلة المجلة. الجزء السابع، المجلد (٤٣)، بدون، ص ٨١٦. للاستزادة عن المنسوجات التي صنعت بمصر إلى خلفاء الدولة العباسية: انظر: حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية. ص ١٧٤؛ سعاد ماهر: النسيج الاسلامي، ص ١٥٣؛

El- Hawary, Hassan, M., Un Tissu Abbaside de Perse, Imprimerie de l'Institut Français D' Archeologie Orientale, le Caire, 1934, p. 64.

كما حرص ابن طولون على إرسال المنسوجات المصرية إلى كبار رجال الخلافة العباسية منها تلك التي أرسلها إلى الوزير الحسن بن مخلد مما صنع في تيس ودمياط. البلوى: المصدر السابق، ص ٥٧. كما روى أن ابن طولون كان يرسل كل عام طيلة مدة ولايته على مصر بكسوة الشتاء والصيف إلى فقراء بغداد. المصدر نفسه: ح ٢، ص ١٨٤. ومن ناحية أخرى فلم تجد المنسوجات المصرية استحسان خلفاء بني العباس ورجال بلاطهم فحسب، بل أقبل عليها كل عراقي تسمح ثروته بشراء هذه الأقمشة، مما حدا بصناع النسيج في العراق إلى إطلاق اسم الديبكية على أحد مراكز صناعة النسيج في العراق، ويبيعون منسوجاته على أساس أنها صناعة مصرية وهي في واقع الأمر غير ذلك. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ١٨٢، ١٨٨؛ وانظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٢٩.

٦٦١- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ص ١٧.

٦٦٢- عن الأحداث السياسية التي شهدتها مصر منذ سقوط الدولة الطولونية حتى قيام الدولة الإخشيدية. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ١٩٧-٢٠٠.

٦٦٣- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٣٤.

٦٦٤- كان محمد بن رائق أميراً على واسط وعينه الخليفة العباسي الراضي في منصب أمير الأمراء ببغداد سنة ٣٢٤هـ/٩٣٦م وقلده إمارة الجيش وولاه خراج جميع البلاد الإسلامية التابعة للخلافة كما أمر أن يخطب له على المنابر في أنحاء العالم الإسلامي. سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ص ٧٩، ٨٠.

٦٦٥- حسن إبراهيم حسن: بحث بعنوان "كافور الإخشيدى"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس، الجزء الأول، مايو ١٩٤٢م، الطبعة الثانية ١٩٥٣م، ص ٢٧.

٦٦٦- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٨٣. وعن النزاع بين الإخشيد وابن رائق. انظر: ما ذكرته، ص ٨٠-٨٣ من نفس المرجع.

- ٦٦٧- انظر على سبيل المثال. سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية عن الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية. ص. ص ١٤٣-١٤٥. مصر في عصر الإخشيديين. ص. ص ٣٧٩-٢٨١؛ هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق. الجزء الأول، ص ١٩٦.
- ٦٦٨- انظر: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي. الجزء الثاني. العصر العباسي الأول في الشرق ومصر والمغرب والأندلس ١٣٢-٢٣٢ هـ/٧٤٩-٨٤٧ م، الطبعة السابعة، مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٦٤ م. ص. ص ٣١١-٣١٩ عيسى سلمان: بحث بعنوان "الأوضاع الاقتصادية"، العراق في التاريخ. بغداد ١٩٨٣ م، ص. ص ٤٧٠-٤٧٢.
- ٦٦٩- انظر: سيدة إسماعيل كاشف، مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ١٤٤، ١٤٥؛ مصر في عصر الإخشيديين، ص ٢٧٩، ٢٨٠؛ أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص. ص ٣٠٧-٣٠٩؛ هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩٦، ١٩٧.
- ٦٧٠- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٥٩، ١٦٦؛ وانظر: حسين أمين: المرجع السابق، ص ١١٣.
- ٦٧١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ٢٥٦.
- ٦٧٢- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٥٧، ١٥٨.
- ٦٧٣- انظر ما ورد بعنوان "المسعودي من هو؟". بدون صفحة - من تقديم محقق كتاب مروج الذهب للمسعودي. وقد أشار المسعودي أنه حضر سنة ٣٣٠ هـ ليلة الغطاس بمصر. وكان الإخشيد حينئذ في داره المعروفة بالمختارة... مروج الذهب، الجزء الأول، ص ٣٧٩.
- ٦٧٤- ابن قنبر بردي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٠٣.
- ٦٧٥- بينما كان العباسيون يعتقدون المذهب السني. فقد كان الفاطميون يعتقدون المذهب الشيعي الإسماعيلي. انظر: حسين مؤنس: أطلس التاريخ الإسلامي، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٨٧ م، ص ١٧٩.
- ٦٧٦- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الدولة الفاطمية، ص ١٤١.
- ٦٧٧- انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمي في بلاد الشام والعراق، ص ٧٣. وعن الجدير بالذكر أنه كانت هناك ثمة اتصالات فنية بين الفاطميين في بلاد المغرب والخلافة العباسية في بغداد، ومن ثم فقد كان الفاطميون قبل دخولهم إلى مصر على دراية ببعض المظاهر الفنية العباسية. انظر: ص (٣٢٦) من البحث.
- ٦٧٨- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الدولة الفاطمية، ص ١٤١.
- ٦٧٩- عن أعمال المعز لتوطيد حكمه في الشام والمغرب. انظر: محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، ص ٢٦٣، ٢٦٤.

- ٦٨٠- أحمد عبد الرازق: بحث بعنوان "وسائل التسلية عند المسلمين". دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٨٨، ٨٩.
- ٦٨١- أحد الشخصيات الهامة فى العصر العباسى الأول، ولاية الخليفة المنصور أذربيجان سنة ١٥٨هـ واختاره الخليفة المهدي كاتباً ونائباً لابنه هارون الرشيد، وشهد عهد الخليفة الهادي وقلده هارون الرشيد (١٧٠-١٩٣هـ) الوزارة بعد اعتلائه العرش. انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٥٥، ٥٦.
- ٦٨٢- المقرئى: اتعاط الحنفا، الجزء الأول، ص ١٤٨.
- ٦٨٣- محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ١٥٥٣٤).
- ٦٨٤- شطا: بليدة بمصر تنسب إليها الثياب الشطوية، وهى على مسافة ثلاثة أميال من دمياط على ضفة البحر، وتشتهر هى ودمياط بعمل الأتواب الرفيعة التى يبلغ ثمن الثوب منها ألف درهم ولا ذهب فيه. ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٣٤٢.
- ٦٨٥- انظر: آمال العمرى: بحث بعنوان "دراسة على قطعتين جديدتين من النسيج بمتحف الفن الإسلامى"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الرابع، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٣، لوحة ٢.
- ٦٨٦- المرجع نفسه: ص ١٥.
- ٦٨٧- ينتمى البويهيون إلى بويه من أهل الديلم الذين يقطنون فى الأطراف الجنوبية من بحر قزوين، وقد استغل بويه ضعف الخلافة العباسية على الأقاليم فتمكن بمساعدة الفلاحين من السيطرة على جبال الديلم، ثم وسع سلطانه حتى شمل بلاد الهضبة الإيرانية، وبعد وفاته خلفه فى السيطرة على البلاد التى استولى عليها أولاده الثلاثة، وقاد أحدهم وهو معز الدولة جيشاً تقدم به إلى بغداد فدخلها وأخذ مقاليد السلطة السياسية، ولم يبق للخليفة إلا السيادة الاسمية. انظر: صالح أحمد العلى وخضر جاسم الدورى: بحث بعنوان "التسلط الأجنبى"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص ٤٣٩.
- ٦٨٨- كانوا على مذهب الشيعة الزيدية ومن ثم اعتقدوا أن العباسيين اغتصبوا الخلافة من العلويين. انظر: محمد الخضرى بك: الدولة العباسية، الجزء الأول والثانى، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٩م، ص ٣٦١.
- ٦٨٩- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٣.
- ٦٩٠- محمد جمال الدين سرور: سياسة الفاطميين الخارجية، ص ١٧٠.
- ٦٩١- عن نص هذه الرسالة. انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمى فى بلاد الشام والعراق، ص ٨١.
- ٦٩٢- عن نص هذه الرسالة. انظر أيضاً نفس المرجع، ص ٨٢.
- ٦٩٣- ابن ظافر: المصدر السابق، ص ٣٣، ٣٤.
- ٦٩٤- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ٨١.

٦٩٥- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق. ص ٨٢. ومن الغريب أن النويرى ذكر: " واجتمع لعهد الدولة من الممالك.... وديار مصر.....". انظر له: نهاية الأرب فى فنون الأدب. الجزء السادس والعشرون. تحقيق محمد فوزى العنتيل. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٨٥م، ص ٢٢٤.

٦٩٦- الرزب، سفينة صغيرة تسير فى نهر دجلة والفرات. المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ح ١، ص ٢٦١.

٦٩٧- المصدر نفسه: الجزء الأول، ص ٢٦١: ابن خالو: المصدر السابق. ص ٣٤.

٦٩٨- محمد جمال الدين سرور: مصر فى عصر الدولة الفاطمية، ص ١٤١، ١٤٢.

٦٩٩- أبو كاليبجار: قام على رأس الدولة البويهية بعد وفاة عمه جلال الدولة فى بغداد سنة ٤٣٥هـ، وخطب له على منابر بغداد فى شهر صفر سنة ٤٤٦هـ. ولقبه الخليفة بـ "محيى الدين". انظر: النويرى: المصدر السابق، الجزء السادس والعشرون. ص ٢٦٢، ٢٦٣. وقيل أنه اعتنق المذهب الفاطمى على يد المؤيد فى دين الله الشيرازى. انظر مقدمة يحيى الخشاب على كتاب سفرنامه لناصر خسرو، ص ١٣، ١٤.

٧٠٠- المؤيد فى الدين: ولد فى شيراز سنة ٣٠٩هـ وأخذ عن والده موسى بن داود علوم الدعوة الفاطمية، وبعد من أهم الدعاة الذين لعبوا دورا كبيرا فى نشر الدعوة الفاطمية ببلاد فارس والعراق. أمينة أحمد الشورىجى: المرجع السابق، ح ١٤، ص ٥٢٠. وعنه انظر أيضا: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص ٤١١، ٤١٢.

٧٠١- حامد زيان غانم: الصراع السياسى والعسكرى بين القوى الإسلامية زمن الحروب الصليبية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م. ص ٣٤.

٧٠٢- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثانى، ح ١ ص ٤٧٨، وانظر: محمد حمدى المناوى: المرجع السابق، ص ٢٠٥.

٧٠٣- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون. ص ١٩٠؛ وانظر: الدوادازى: كنز الدرر وجامع الغرر، الجزء السادس، الدرة المضيئة فى أخبار الدولة الفاطمية، تحقيق صلاح الدين المنجد، القاهرة، ١٩٦١م، ص ٢٨٣.

٧٠٤- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون. ص ١٩٠.

٧٠٥- كانت تعرف بحلة بنى مزيد، وهى مدينة كبيرة بين الكوفة وبغداد، وكانت تسمى الجامعين. انظر: ياقوت الحموى، المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٩٤.

٧٠٦- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون. ص ١٩٠.

٧٠٧- المسبحى: المصدر السابق، ص ٢٠٥.

٧٠٨- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ٣٥٥.

٧٠٩- هو المظفر أبو الحارس ألب أرسلان التركى. المعروف بالساسيرى، كان ذا هبة فى العراق ونجح فى الاستيلاء عليها وخطب له على منابرهما. وأستولى على الأمر بها عن بنى بويه الذين لم يبق لهم معه سوى مجرد الاسم، ووقع خلاف بينه وبين الخليفة

- العباسي. النويري: المصدر السابق، الجزء السادس والعشرون، ص ٢٨٨، فعمل على فساد الدولة وكتب للخليفة الفاطمي المستنصر بطاعته، الحجاري: المصدر السابق، ص ٨٠.
- ٧١٠- المقرئزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٥٦.
- ٧١١- محمد باقر الحسيني: بحث بعنوان "دراسة تحليلية لدينار فاطمي نادر في العالم ضرب ببغداد"، مجلة الكتاب، العدد الأول لسنة ١٩٧٠م، مطبعة أسعد، بغداد، ص ١، ٢.
- ٧١٢- المقرئزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٥٦، الجزء الثاني، ص ١٢٥.
- ٧١٣- هو أبو طالب محمد بن ميكائيل بن سلجق بن يقاق، كاتبه الخليفة العباسي القائم بأمر الله يستنجد به من البساسيري، فدخل بغداد سنة ٤٤٧هـ وخطب له على منابرهما. انظر: النويري: المصدر السابق، الجزء السادس والعشرون، ص ٢٢٨، ٢٨٩. وبسبب عصيان أخيه لأمه إبراهيم ينال وما حل من مشاكل في بلاده غادر بغداد ثم عاد إليها وقضى على البساسيري، راجع: حامد زيان: المرجع السابق، ص ٣٦، ٣٧.
- ٧١٤- المقرئزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٥٦؛ ابن ظافر: المصدر السابق، ص ٦٧، ٦٨.
- ٧١٥- ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٣٥، ٣٦.
- ٧١٦- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، ص ٢٧٦.
- ٧١٧- ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٣٨.
- ٧١٨- المقرئزي: اتباط الحنف، الجزء الثالث، ص ١١٧، ح ٢ من نفس الصفحة.
- ٧١٩- جرجرياً: تقع بين واسط وبغداد، انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ١٢٣.
- ٧٢٠- ابن الصيرفي: المصدر السابق، ص ٣٥، ٣٦؛ وانظر: الحجاري: المصدر السابق، ص ٣٥٦.
- ٧٢١- انظر: ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٢٩؛ ابن الصيرفي: المصدر السابق، ص ٥٣؛ الدواداري: المصدر السابق، ص ٣٨٢.
- ٧٢٢- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٢٩٨، ٢٩٩.
- ٧٢٣- ابن ظافر: المصدر السابق، ص ٧٥.
- ٧٢٤- ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٣٦.
- ٧٢٥- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٣٠.
- ٧٢٦- ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٩٢؛ فييت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة، ص ١٣٩؛ محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ٣٢٥.
- ٧٢٧- راجع المسبحي: المصدر السابق، ص ٢٢٦؛ ابن المأمون: نصوص من أخبار مصر، تحقيق أيمن فؤاد سيد، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٧٣؛ المقرئزي: الخطط، الجزء الأول، ص ٤٧٢؛ ابن تغري بردي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٥٢.

٧٢٨- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٧٩؛ وانظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٥٨٣.

٧٢٩- السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية في العصر الفاطمي، ص ١٢٣.

٧٣٠- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٨٤.

٧٣١- ورد في المصادر التاريخية ما يفيد جودة المنسوجات العراقية وتعدد أنواعها ومراكز إنتاجها. راجع: المقدسي: المصدر السابق، ص ١٢٨، ١٢٩. وما وصلنا من المنسوجات العراقية يشهد بالمستوى الرفيع الذي بلغته تلك الصناعة هناك. انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٧٥.

٧٣٢- الغتبية: أحد أحياء بغداد التي اشتهرت بصناعة المنسوجات الحريرية. للاستزادة عنها، انظر: فريال داود المختار، المرجع السابق، ص ١٢٢.

٧٣٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ٥٤؛ محمد حمدي المناوي: المرجع السابق، ص ١٢٦.

٧٣٤- راجع: زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٣٨.

٧٣٥- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٨٤.

٧٣٦- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٤١؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٥.

٧٣٧- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٥٤؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٤.

٧٣٨- هو أبو علي محمد بن علي بن الحسن بن عبد الله بن مقله، ولد ببغداد في ٢١ شوال سنة ٢٧٢ هـ، وتولى الوزارة للخليفة المقتدر سنة ٣١٦-٣٢٠ هـ، وكان أديبا وخطاطا أكثر من ذكره وزيرا، وتولى في عام ٣٢٨ هـ. فريال داود المختار: المرجع السابق، ح ١٦١، ص ١٥١.

٧٣٩- هو علي بن هلال المشهور بابن البواب، كان من أشهر الخطاطين في العصر العباسي وتوفي عام ٤١٣ هـ، انظر: حسين عبد الرحيم عليوه: بحث بعنوان "الخط"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠ م، ص ٢٧٨.

٧٤٠- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٥٥.

٧٤١- المصدر نفسه: ص ٢٥٦.

٧٤٢- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٩.

٧٤٣- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة.

١٩٨٤ م، ص ٣٨، ٤٠. وله أيضا بحث بعنوان "العلاقات بين مصر والأردن من خلال

الفخار"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الثالث ١٩٨٩ م، مطبعة جامعة القاهرة.

١٩٨٩ م، ص ١١٤.

744- Lane, A., Early Islamic Pottery, Mosoptamia, Egypt and Persia, London, p. 16, 21; The Arts of Islam, Hayward Gallery 8 April-4 July 1976, England, 1976, p. 207.

- ٧٤٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٥٣. ٥٤: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٣٠.
- ٧٤٦- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٢٣٨.
- ٧٤٧- جواتيابين، س، د: المرجع السابق، ص ١٧٢.
- ٧٤٨- المقریزی: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١٨، وانظر: لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ٦٨.
- ٧٤٩- للاستزادة، راجع: المقریزی: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١٨: حسن الباشا: بحث بعنوان "بنو المعلم"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية. القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٢٤.
- ٧٥٠- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٤.
- ٧٥١- المقدسي: المصدر السابق، ص ٢٣٠.
- ٧٥٢- وجدان على بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي (١) الأمويون، العباسيون. الأندلسيون، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، الأردن، ١٩٨٨م، ص ٨٩.
- ٧٥٣- المسعودي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٣٨.
- ٧٥٤- للاستزادة، انظر: شريف يوسف، المرجع السابق، ص ٢١، ٢٢.
- ٧٥٥- عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، ص ١٤٩.
- ٧٥٦- اعتماد يوسف القصيري: بحث بعنوان "الزخارف النباتية من الأراباسك، إلى الرقش العربي"، مجلة المتحف العربي، العدد الثاني، السنة الثالثة، الكويت، ١٩٨٧م، ص ٢٠.
- ٧٥٧- حسن الباشا: تاريخ الفن في العراق القديم، ص ١١٩.
- ٧٥٨- شريف يوسف: المرجع السابق، ص ٢٢.
- ٧٥٩- مؤيد سعيد: العراق خلال الاحتلال "الآخميني- السلوقي- الفرثي- الساساني"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص ٢٣٧.
- ٧٦٠- المرجع نفسه: ص ٢٥٥.
- ٧٦١- المرجع نفسه: ص ٢٥٩.
- ٧٦٢- عنه انظر: تعليقات زكي محمد حسن على كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تيمور، ص ١٢٤.
- ٧٦٣- الحجارى: المرجع السابق، ص ٢٣.
- ٧٦٤- زكي محمد حسن: انظر تعليقاته على نفس المرجع السابق، ونفس الصفحة.
- ٧٦٥- زكي محمد حسن: الطراز الأموي في الفنون الإسلامية، ص ٨٠٩.
- ٧٦٦- حسن أحمد محمود: الإسلام في آسيا الوسطى (بين الفتح العربي والتركي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٦٧.
- ٧٦٧- سعيد عبد الفتاح عاشور: بحث بعنوان "الحياة الاجتماعية في الدولة الإسلامية"، دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م، ص ٢٥٨. وعن تأثيرهم في مجالس الطرب وظهور أنواع جديدة من الأدوات

- الموسيقية. انظر: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة، الجزء الثاني، ص ٧٥.
- ٧٧.
- ٢٦٨- كان العديد من ولاة مصر في العصر العباسي الأول من عناصر فارسية. سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ٣٧.
- ٢٦٩- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ٦٧.
- ٢٧٠- كريم. فون: المرجع السابق، ص ٩٨؛ حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، الجزء الثاني، ص ٤٢٧، ٤٢٨.
- ٢٧١- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٢٠.
- ٢٧٢- كريم، فون: المرجع السابق، ص ٩٨.
- ٢٧٣- المرجع نفسه: ص ٤٨.
- ٢٧٤- انظر: الكندي: المصدر السابق، ص ١٢٢، ١٢٣؛ حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ١١٣؛ هويدا عبد العظيم رمضان، المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٩٠.
- ٢٧٥- انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، ص ٢٥٨.
- ٢٧٦- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٦٤٠.
- ٢٧٧- انظر: El- Hawary, Hassan, M., Op. Cit. pp. 61-62.
- ٢٧٨- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣٢٢.
- ٢٧٩- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ٤٤٣.
- ٢٨٠- حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص ٦٩.
- ٢٨١- حسين مجيب المصري: المرجع السابق، ص ١٨٣.
- ٢٨٢- محمد أحمد زيود: المرجع السابق، ص ٢٥٠. وانظر: لينبول: المرجع السابق، ص ٩٤.
- ٢٨٣- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٤٣٤.
- ٢٨٤- جواتيان، س. د.: المرجع السابق، ص ١٤٠.
- ٢٨٥- هو مؤسس المذهب المانوي ولد سنة ٢١٥ م تقريباً. ومذهبه اشتمل على أفكار مختلفة من الزرادشتية والمسيحية والبوذية، وأدبها جميعاً في دين عام واحد، ولم يلبث أن اقترن بهذا النشاط الديني نشاط فني في مختلف الألوان. انظر: بنيون. لورنس: بحث بعنوان "الرسم والتصوير في آسيا". مجلة المجلة، العدد (٢٢)، السنة الثانية، أكتوبر ١٩٥٨ م، ص ٥٢.
- ٢٨٦- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٦.
- ٢٨٧- ليفي، ر: بحث بعنوان "فارس والعرب"، تراث فارس لأبري وآخرين، ترجمة محمد كفاقي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٩ م.
- ١٠٣ ص
- ٢٨٨- انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص ٦١.

٧٨٩- زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. (شكل ٨١٢). وانظر له أيضا:

Les Tulunides, p. 291

وراجع ما أشار إليه في (شكل ٨١١) بأطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية من تأثر رسوم سامراء الجصية بالأساليب الفنية الساسانية.

٧٩٠- أبو الحمد محمود فرغلى: المرجع السابق، ص ٦٤، ٦٥.

٧٩١- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٨.

٧٩٢- راجع: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٨٢٠) حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٧٣، ٧٤.

٧٩٣- أبو الحمد محمود فرغلى: المرجع السابق، ص ٦٧.

٧٩٤- عن رسوم القسس ببعض هذه الاسطوانات. انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٨١٥).

٧٩٥- انظر: تعليقات زكى محمد حسن على كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تميور، ص ١٤٤؛ وانظر أيضا: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٧٤.

٧٩٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٦٥؛ كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ٩٦؛ وعن تفاصيل التأثيرات الإيرانية فيها. راجع: هرتسفلد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٧، ٢٤، ٢٦، ٣٨، ٥٩، ٩٤، ٩٩، ١٣٢، ١٤٣، ٢٠٢ على سبيل المثال.

٧٩٧- راجع: كونل، آرست: الفن الإسلامى، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م، ص ٤٢؛ وانظر أيضا: محمد عبد العزيز مرزوق: بحث بعنوان فخار العراق وخزفهِ في العصر الإسلامى، مجلة سومر، المجلد العشرون، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٤م، ص ١٠٢، ١٠٣؛ زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢٩٠.

٧٩٨- انظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٩، الفن الإسلامى فى مصر، ص ٣٢، ٣٣؛ خالد الجار: المرجع السابق، ص ٤٤.

٧٩٩- محمد عبد العزيز مرزوق: بحث بعنوان "التأثيرات المتبادلة فى الفنون بين مصر وإيران عبر العصور"، دراسات فى الحضارة الإسلامية، إلتقاء الثقافتين العربية والفارسية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ١٥.

٨٠٠- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر، ص ٣٨.

٨٠١- صالح أحمد العلى: بحث بعنوان "سر من رأى مركزا للخلافة"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص ٤٢٢.

٨٠٢- كانت من بلاد الصغد تدعى "ماردة". انظر: محمد جمال الدين سرور، تاريخ الحضارة الإسلامية فى الشرق من عهد نفوذ الأتراك إلى منتصف القرن الخامس الهجرى، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون، ص ٢٢.

٨٠٣- صالح أحمد العلى: المرجع السابق، ص ٤٢٢، ٤٢٣.

- ٨٠٤- أصلان آبا، أوقطاي: فنون الترك وعمائرهم. ترجمة أحمد محمد عيسى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول. إستانبول، ١٩٨٧م، ص ٩.
- ٨٠٥- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ٢٢.
- ٨٠٦- المسعودي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤٦٥، ٤٦٦.
- ٨٠٧- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٣٨٠، ٣٨١.
- ٨٠٨- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ٢٥٩.
- ٨٠٩- أقام ثمانية من الخلفاء العباسيين في سامراء هم: المعتصم، الواثق، المتوكل، المنتصر، المستعين، المعتز، المهتدي وآخرهم المعتمد. انظر: كمال الدين سائح: المرجع السابق، ص ٨٤.
- ٨١٠- عن استفحال أمر الأتراك في هذه الفترة. انظر: جرجي زيدان: المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٤٥٣.
- ٨١١- انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، ص ٢٥٩.
- ٨١٢- سوف تكون بعض هذه المناقشات موضع اهتمام في البحث كل في حينه، وخاصة أن لها صلة كبيرة بالفنون المصرية في العصر الطولوني والفاطمي.
- ٨١٣- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٣.
- ٨١٤- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٦٩.
- ٨١٥- أصلان آبا، أوقطاي: المرجع السابق، ٢٥.
- 816- Hameed, Abdul Aziz, The Origin and Characteristic of Samarra's, Bevelled Style, Sumer, Vol. XXII, No.1, 2, Iraaq, 1966, p. 83.
- ٨١٧- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣١.
- ٨١٨- محمود حلمي: المرجع السابق، ص ٢٤. وعن تفاصيل العناصر الزخرفية التي ظهرت في سامراء وكانت معروفة في أواسط آسيا. انظر: هرتسفلد آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٥٣، ١٣٨، ١٥٠، ١٩٤، ٢٠٤.
- 'Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture, Vol. II, Early Abbasids Umayyads of Cordova Aghlabids, Tulunids and Samanids, A.D. 761-905, Hocker Art Books, New York, 1979, p. 243, Fig. 193.
- ٨١٩- انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٤٢.
- ٨٢٠- منذ دخول السلاجقة بغداد توالى على السلطنة منهم ثلاثة من السلاطين الأقوياء هم: طغرل بك (٤٢٩-٤٥٥هـ)، وألب أرسلان (٤٥٥-٤٦٥هـ) وملكشاه (٤٦٥-٤٨٥هـ). حامد زيان: المرجع السابق، ص ٩. وبعد وفاة ملكشاه. ضاعت وحدة الدولة السلجوقية، وتآلف منها عدة إمارات مستقلة، فاقسم أبناء ملكشاه الأربعة: محمود وبكر ياروق وسنجر ومحمد ولايته بعد حروب طويلة استنزفت قوى السلاجقة. سيديو، ل. أ.: المرجع السابق، ص ٢٢١، ٢٢٢.
- ٨٢١- راجع حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص ٦٢.

- ٨٢٢- سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون في دولة الإسلام. ص ٤٠٥.
- ٨٢٣- انظر: ص () .
- ٨٢٤- راجع: السيد محمد يوسف: بحث بعنوان "علاقات العرب التجارية بالهند منذ أقدم العصور إلى القرن الرابع الهجري"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الخامس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٣ م، مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥٣ م، ص ٩.
- ٨٢٥- أبو المعالي أطهر: المرجع السابق، ص ٦، ٧.
- ٨٢٦- المرجع نفسه: ص ٧.
- ٨٢٧- انظر: ح () ص () .
- ٨٢٨- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٤٨، ٢٤٩.
- ٨٢٩- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١٨٥.
- ٨٣٠- المسعودي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٤٨، ١٤٩.
- ٨٣١- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٠.
- ٨٣٢- عن نص هذه الرسالة. انظر: ابن دقماق: الجواهر الثمين في سير الخلفاء والملوك والسلطين، تحقيق سعيد عبد الفتاح عاشور، الكتاب التاسع والثلاثون من التراث الإسلامي، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، بدون، ص ١٠٧.
- ٨٣٣- المصدر نفسه: نفس الصفحة.
- ٨٣٤- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٤، ٢٥.
- ٨٣٥- انظر نص هذه الرسالة لدى ابن دقماق: المصدر السابق، ص ١٠٩.
- ٨٣٦- المصدر نفسه: ص ١٠٧.
- ٨٣٧- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٣٢.
- ٨٣٨- المصدر نفسه، ص ٣٤.
- ٨٣٩- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٥١.
- ٨٤٠- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص ٢٩.
- ٨٤١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ٢٦١، ٢٦٤.
- ٨٤٢- ضياء الدين علوى، س، م: الجغرافيا العربية في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين (الثالث والرابع الهجريين)، تعريب وتحقيق عبد الله يوسف الغنيم وطه محمد جاد، دار المدني، القاهرة، ١٩٨٤ م، ص ١٨٩.
- ٨٤٣- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٤٨.
- ٨٤٤- أحمد مختار العبادي: بحث بعنوان "الحياة الاقتصادية في الدولة الإسلامية"، دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥ م، ص ٣٦١.
- ٨٤٥- محفوظة بمتحف المنسوجات بواشنطن.

٨٤٦- وصلتنا عدة نماذج من مصر استخدم فيها هذه الطريقة من الزخرفة، انظر ص () من البحث.

٨٤٧- مایسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧-١٨م) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١م ص ٧٢.

٨٤٨- سيدة إسماعيل كاشف: علاقة الصين بديار الإسلام، ص ٤٢.
٨٤٩- ضياء الدين علوى، س، م: المرجع السابق، ص ١٨٩؛ وانظر: المقدسى: المصدر السابق، ص ٢٣٠.

٨٥٠- زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص ١٩.
٨٥١- عطية القوصى: المرجع السابق، ص ٤٨.
٨٥٢- أحمد مختار العبادى: المرجع السابق، ص ٣٦١.
٨٥٣- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٩.
٨٥٤- المصدر نفسه: ص ٣٠.

٨٥٥- عن دور إيران فى نقل التأثيرات الصينية للعالم الإسلامى، انظر: ص ()؛
٨٥٦- أي الرقيق، ولا تزال كلمة فرفورى مستعملة فى العراق إلى اليوم. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ٥٦، ٥٥.
٨٥٧- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١٠٥.
٨٥٨- حسن محمد الهوارى: المرجع السابق، ص ٨١٢، ٨١٨ (شكل ٦).
٨٥٩- إحدى ولايات ما وراء النهر المهمة. عنها انظر: فامبرى، أرمينيوس: المرجع السابق، ص ٢٩.

٨٦٠- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٩٤.
٨٦١- بدر الدين، و، ل. حى: العلاقات بين العرب والصين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م، ص ٢٥٢.

٨٦٢- المرجع نفسه: ص ٢٥٨؛ محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص ١١٣.
٨٦٣- بدر الدين، و، ل. حى: المرجع السابق، ص ٢٥٨، ٢٥٩؛ وانظر: محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص ١١٣.

8٦4- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 27.

٨٦٥- خالد الجار: المرجع السابق، ص ٤٢.
٨٦٦- المرجع نفسه: ص ٤٤، على أن هذه التأثيرات التى يعتقد أنها ذات أصول صينية كانت من الضعف إلى الحد الذى يصعب معه نسبتها إلى فنانين صينيين شاركوا فى سامراء.

٨٦٧- راجع: Creswell, K. A. C., Op. Cit., p. 243, Fig. 193؛ سعد زغلول عبيد الحميد: المرجع السابق، ص ٢٤٢.

٨٦٨- راجع: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٧٤، ١٧٥؛ وانظر أيضا: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤٧، نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٧٨.

- ٨٦٩- بدر الدين، و، ل. حى: المرجع السابق، ص ٢٥٣.
- ٨٧٠- لن نتطرق فى هذا الموضع إلى تفاصيل أنواع الخزف الصينى التى قلدت فى العراق، إذ أنها نفس الأنواع التى قلدت أيضا فى مصر، فكان من الأنسب أن نرجعها عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف فى مصر. ولمزيد عن التأثيرات الصينية فى الخزف العراقى. انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد آرنست: تنقيبات سامراء، الجزء الثانى. فخاريات سامراء المزججة، ترجمة على يحيى منصور، المؤسسة العامة للآثار والتراث، العراق، بدون، ص. ص ٦٢-٨٠.
- ٨٧١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٦، ١٠٧.
- ٨٧٢- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٧٠.
- 873- Lane, A. Op. Cit., p. 10.
- ٨٧٤- للاستزادة عن التأثيرات الصينية فى الخزف العراقى. انظر على سبيل المثال: Grube, Ernst, J., Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1976, p. 63; Lane, A., Op. Cit., p. 12; Fehérvári, G., Op. Cit., p. 33, 35; The Unity of Islamic Art, the King Faisal Center for Research and Islamic Studies, Riyadh, Saudi Arabia, 1405 A. H- 1085 A. D. PL. 107;
- كريستى: المرجع السابق، ص ٤٠.
- ٨٧٥- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٦٩٢.
- ٨٧٦- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٨.
- ٨٧٧- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٠٥.
- ٨٧٨- البلوى: المصدر السابق، ص ٣٦، ٣٧. وكان أحمد بن طولون قد انضم إلى هذه القافلة بعد عودته من طرسوس وهى فى طريقها إلى الخليفة المستعين، واستطاع ابن طولون أن يحافظ على هذه القافلة التى هاجمها قطاع الطرق على مقربة من مدينة الرها. انظر: حسن أحمد محمود: حضارة مصر الإسلامية - العصر الطولونى، ص ٢١.
- ٨٧٩- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٤٥.
- ٨٨٠- ابن فضلان: رسالة ابن فضلان فى وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة سنة ٣٠٩هـ/ ٩٢١م، تحقيق سامى دهمان، الطبعة الثانية، مكتبة الثقافة العالمية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٨ من مقدمة المحقق.
- ٨٨١- المصدر نفسه: نفس الصفحة.
- ٨٨٢- راجع: ابن الزبير: المصدر السابق، ص. ص ٦٠-٦٥.
- ٨٨٣- عن هذه التأثيرات، راجع: Rice, D. Talbot., Op. Cit., p. 521.
- ٨٨٤- رنسيمن، ستيفن: المرجع السابق، ص ٣٥٨.
- ٨٨٥- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٧٠.

٨٨٦- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر. ص ٣٣، الصين وفنون الإسلام. ص ٤٠.
وانظر له أيضا:

Les Tulunides, p. 291.

٨٨٧- تعليقات زكى محمد حسن على كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تيمور، ص ٢٨.

٨٨٨- خالد الجار: المرجع السابق، ص ٤٤.

٨٨٩- أبو الحمد محمود فرغلى: المرجع السابق، ص ٦٦.

٨٩٠- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٨١٣.

٨٩١- للاستزادة عن تأثير الزخارف النباتية الأموية فى الزخارف الجصية والرسم بسامراء، انظر:

Hameed, Abdul Aziz., Some Aspects in the Evolution of the
Samarra Stucco Ornament, Sumer, Vol. XXI. No. 1, 2, Iraq,
1965. P. 70.;

هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩٦، ٢٣٠؛ حسن الباشا: التصوير
الإسلامى فى العصور الوسطى، ص ٧٥؛ عبد الرحيم إبراهيم أحمد: المرجع السابق،
ص ١٧١.

٨٩٢- أبو الحمد محمود فرغلى: المرجع السابق، ص ٦٤، ٦٥. على أن هذا لا ينفى وجود
بعض التأثيرات البيزنطية كزخارف ورقة الأقمشة البيزنطية التى ظهرت فى بعض الزخارف
الجصية السامرية. راجع: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٧،
١٧٤.

٨٩٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين،
ص ١٧٩.

٨٩٤- اتفق العلماء على تقسيم زخارف سامراء الجصية إلى ثلاثة طرز. عنها، انظر: ص () .
٨٩٥- فريد شافعى: بحث بعنوان "زخارف وطرز سامراء" مجلة كلية الآداب، المجلد الثالث
عشر، الجزء الثانى، ديسمبر ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥١م، ح ٣ ص ٣٣.
٨٩٦- انظر موقع البحر الأسود فى الخريطة الموضحة بشكل ١.

٨٩٧- سوف نشير إلى هذه الأجناس بشىء من التفصيل مع توضيح مواقعهم الجغرافية
والإشارة إلى بعض سماتهم الفنية عند تناول علاقاتهم مع مصر، انظر: ص () .

٨٩٨- انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٨٥، ٤٨٦.

٨٩٩- ابن فضلان: المصدر السابق، ص ٢٢، من مقدمة المحقق.

٩٠٠- المصدر نفسه: ص ٢٣ من مقدمة المحقق.

٩٠١- المصدر نفسه، ص ١١٧.

٩٠٢- راجع: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٨٥-٤٨٨.

٩٠٣- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٠٦.

٩٠٤- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٦٩٢.

٩٠٥- ابن فضلان: المصدر السابق، ح ٥، ص ٦٧.

٩٠٦- محمد عبد الشافي محمد محمود المغربي: مملكة الخزر وعلاقتها بالبيزنطيين والمسلمين في القرنين السابع والثامن للميلاد، رسالة ماجستير. غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، ١٩٩١م، ص ١١٨، وانظر ما ذكره عن علاقة العباسيين بالخزر في ص ١١٧-١٢٢ من نفس المرجع.

٩٠٧- دنلوب، د.م: تاريخ يهود الخزر، نقله إلى العربية وقدم له سهيل زكار، دار الفكر. بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٩٨.

٩٠٨- المرجع نفسه: ص ٣٠٦.

٩٠٩- المرجع نفسه: ص ٩٨.

٩١٠- المرجع نفسه: ص ٢٥٦.

٩١١- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٤٢.

٩١٢- ابن فضال: المصدر السابق، ص ٢٣ من مقدمة المحقق.

٩١٣- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص ١٥٤.

٩١٤- دنلوب، د.م: المرجع السابق، ص ٣٠٦.

المبحث الرابع:

٩١٥- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٦٠.

٩١٦- القزويني: المصدر السابق، ص ٤٩٥.

٩١٧- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٦٠؛ وانظر: ابن خرداذبة:

المصدر السابق، ص ١٢٢، ١٢٣.

٩١٨- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثاني، ص ٢٤٤، ٢٤٥.

٩١٩- البلاذري: المصدر السابق، ص ٢٠٠، ٢٠١؛ حسين مؤنس: المرجع السابق، ص ١٣٢.

٩٢٠- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢٤٥.

٩٢١- راجع: البلاذري: المصدر السابق، ص ٢١٠، ٢١١؛ حسين مؤنس: المرجع السابق،

ص ١٣٢، ١٣٣.

٩٢٢- للاستزادة، انظر: البلاذري: المصدر السابق، ص ٢١١-٢١٣.

٩٢٣- من الجدير بالذكر أن ابن دقماق أشار إلى دار في الفسطاط تعرف بدار النحاس

وذكر أن الذي اختطها وردان الرومي ويكنى أبو عبيد مولى عمرو بن العاص، ويقال أنه

من روم أرمينية ويقال غير ذلك. انظر: الانتصار بواسطة عقد الأمصار، الجزء الرابع،

ص ٦٠، وقد أشار ابن خلدون إلى أن أشناس التركي عندما ولي مصر من قبل الخليفة

العباسي استخلف عليها ضمن من استخلف، على بن يحيى الأرمني، الذي قدم إلى

مصر في شهر ربيع سنة ٢٢٦هـ، ثم عزله بعد سنتين وثمانية أشهر. انظر: تاريخ ابن

خلدون، المجلد الرابع، القسم الثالث، ص ٣٥٦.

٩٢٤- ابن الصيرفي: المصدر السابق، ص ٥٥، ٥٦.

٩٢٥- لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ١٤٤، ١٤٥.

٩٢٦- ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الأول، ص ٢٧.

- ٩٢٧- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٩٣.
- ٩٢٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق ص ١٩٤.
- ٩٢٩- ابن عبد الظاهر: الروضة البهية الزاهرة فى خطط المعزية القاهرة، حققه وقدم له وعلق عليه أيمن فؤاد سيد، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٣٥، ١٣٦.
- ٩٣٠- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٩٤.
- ٩٣١- تل باشر: عرفها ياقوت الحموى بأنها قلعة حصينة وكورة واسعة فى شمالى حلب. بينها وبين حلب يومان، وأهلها نصارى أرمن، ولها ربض وأسواق، وهى عامرة آهلة. انظر له: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٤٠.
- ٩٣٢- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثالث، ص ١٥٩.
- ٩٣٣- جان، كلود جارسان: ازدهار وانهيار حضرة مصرية قوص، ترجمة بشير السباعى، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م ص ٧٢.
- ٩٣٤- انظر: الحجارى: المصدر السابق، ص ٢١٧؛ عصام الدين عبد الرؤوف: بحث بعنوان "الأيام الأخيرة فى حياة الدولة الفاطمية"، مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة، الكتاب الذهبى للاحتفال الخمسينى بالدراسات الأثرية بجامعة القاهرة، الجزء الأول، القاهرة ١٩٨٧م، ص ١١٧.
- ٩٣٥- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٩٣.
- ٩٣٦- مصطفى عبد الله شيحة: دراسات فى العمارة والفنون القبطية، ح ٥ ص ٢٩٩.
- ٩٣٧- المرجع نفسه، ص ٤٢.
- ٩٣٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٩٣، ١٩٤.
- ٩٣٩- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٤٢.
- ٩٤٠- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٩٥.
- ٩٤١- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٤٢.
- ٩٤٢- عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص ١٩٠.
- ٩٤٣- محسن محمد حسين: الجيش الأيوبي فى عهد صلاح الدين، تركيبه، تنظيمه، أسلحته، بحريته، وأبرز المعارك التى خاضها، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م، ص ١٩٧.
- ٩٤٤- الجاحظ: التبصرة بالتجارة، فى وصف ما يستظرف فى البلدان من الأمتعة الرفيعة. والأعلاق النفيسة، والجواهر الثمينة، تحقيق حسن عبد الوهاب التونسي، المطبعة الرحمانية بمصر، ١٩٣٥م، ص ٣٤؛ وانظر: حسن الباشا: دراسات فى الحضارة الإسلامية، ص ١٧٧.
- ٩٤٥- متر، آدم: الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، الجزء الثانى، ترجمة محمد عبد الهادى أبورية، الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧م، ص ٣٥٤.
- ٩٤٦- المرجع نفسه: الجزء الثانى، ص ٣٥٣.
- ٩٤٧- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢١٥.

- ٩٤٨- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٦٤٠.
- ٩٤٩- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ٥٠.
- ٩٥٠- هو أخو الخليفة العباسي المعتمد، وقد كانت بينه وبين ابن طولون خلافات جسيمة. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص. ص ٢٦٣-١٦٥.
- ٩٥١- البلوى: المصدر السابق، ص ١٢٤، ١٢٥.
- ٩٥٢- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٧.
- ٩٥٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ٦٤.
- ٩٥٤- اشتهرت عدة مدن فى أرمينية بصناعة المنسوجات والبسط، منها: ميفارقين التى ازدهرت فيها صناعة التكت العالية الجودة، كما كانت تصنع بها المناديل العراض وغيرها. الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثانى، ص ٣٦٣، ومدينة دبيل التى كان يصنع بها البسط الصوف والوسائد والتكت والمقاعد وغير ذلك من مصنوعات الصوف الأرمنى، ومصنوعاتهم لاثيل لها فى جميع الأرض. المصدر نفسه، نفس المجلد، ص ٨٢٤، ومنها كذلك مدن سلماس ومروند وغيرها. ولقد كان لبعض هذه المدن شهرة واسعة فى تصدير بعض منسوجاتها. راجع: المصدر نفسه، نفس المجلد، ص ٨٢٥، ٨٢٦.
- ٩٥٥- المقرئى: أتعاض الحنفا، الجزء الثانى، ص ٣٠.
- ٩٥٦- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٨.
- ٩٥٧- الحجارى: المصدر السابق، ص ٦٢.
- ٩٥٨- متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٥٤. ومن الجدير بالذكر أن مصر استوردت من أرمينية القز، الذى كان يستخرج منه اللون الأحمر الذى استعمل فى صبغة المنسوجات، السيد طه أبوسديرة: المرجع السابق، ص ٤١، ويبدو أن تلك الصبغة التى استخدمت فى البسط القرمزية (الحمراء اللون) التى علمت فى أسيوط تقليد للفرش الأرمينية.

المبحث الخامس:

- ٩٥٩- عن هذا الإقليم. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٢٦.
- ٩٦٠- زكى محمد حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦م، ص ١، وانظر أيضا: أحمد محمود الساداتى: المرجع السابق، ص ١٢٧.
- ٩٦١- أحمد فخري: بحث بعنوان "بين مصر وإيران منذ أقدم العصور حتى ظهور الإسلام"، دراسات فى الفن الفارسى، كتاب تذكارى احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٥.
- ٩٦٢- فيرسفس، ولتر: أصول الحضارة الشرقية، ترجمة رمزى يسى وأنور عبد الحليم، الألف كتاب العدد (٣٠٤)، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠م، ص ١٤٠.

- ٩٦٣- للاستزادة عن حكم الفرس لمصر في هاتين الفترتين. راجع: أحمد فخري: المرجع السابق، ص. ١٥-٦، وانظر له أيضا: دراسات في تاريخ الشرق القديم، ص. ٢١٦-٢٢١: بوزنر، ج: المرجع السابق، ص. ٢٥٣.
- ٩٦٤- بوزنر، ج: المرجع السابق، ص. ٢٥٣، وعن استدعاء الفرس للفنائين المصريين. انظر: ويج، رينيه: المرجع السابق، ص. ٤٦.
- ٩٦٥- أحمد فخري: بين مصر وإيران، ص. ١٥.
- ٩٦٦- المرجع نفسه: ص. ١٢.
- ٩٦٧- للاستزادة عن بناء الفرس لهذا الحصن واستكمال الروم لبنائه. انظر: ابن عبد الحكيم: المصدر السابق، ص. ٣٤، ٣٥: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص. ٣٨٧: القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص. ٤٧٦: ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص. ٨٩: بتلر: المرجع السابق، الجزء الأول، ص. ٢١٤، ٢١٥: لينبول. ستانلي: المرجع السابق، ص. ٥٨.
- ٩٦٨- نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقي حتى الفتح العربي، ص. ٢٣.
- ٩٦٩- أرجأنا هذه المرحلة الثالثة من غزو الفرس لمصر لطول المدة بين غزويهم الثاني والثالث، ولخصوصية التأثيرات الساسانية على عصر قبل الفتح العربي، مما يتطلب معالجتها بشكل منفرد عن التأثيرات الفارسية السابقة بمصر.
- ٩٧٠- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام. وللإستزادة، انظر: المسعودي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص. ٤٠٥؛ بتلر: المرجع السابق، الجزء الأول، ص. ٦٢-٨٣، والملحق الثاني من الجزء الأول، ص. ٤٣٢-٤٤٣.
- ٩٧١- فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص. ١٥٣.
- ٩٧٢- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص. ٦٠، ٦١.
- ٩٧٣- زكي محمد حسن: بحث بعنوان "إيران مغاخرها وفنونها"، مجلة المقتطف، يوليو ١٩٣٨م، ص. ١٢؛ وانظر: بتلر: المرجع السابق، الجزء الأول، ص. ٩٧.
- ٩٧٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ج ٢ ص. ٨٠.
- ٩٧٥- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، عصر الولاة، ص. ١٥٣.
- ٩٧٦- فييت، جاستون: ملخص بحث بعنوان "المنسوجات الأثرية"، نقله محمد عبد العزيز. مجلة المقتطف، الجزء الثاني، المجلد الواحد والتسعون، يوليو ١٩٣٧م، ص. ١٣٨.
- ٩٧٧- هناك أدلة تفيد باستيراد مصر للمنسوجات الساسانية منذ القرن الثالث الميلادي. حيث عثر بها خاصة في مقابر الشيخ عبادة وأخميم على قطع من الحرير الساساني، وقد نسبت مجموعة من المنسوجات الحريرية عثر عليها في الشيخ عبادة إلى الصناعة المصرية. في حين دلت دراستها أنها من أصل ساساني وترجع إلى ما بين القرنين ٣-٦م، وزخارف أقدم هذه القطع عهدا تتكون من معينات تضم رسوما هندسية أو تعبيرات نباتية محورة، كما تنسب إلى إيران غالبا بعض المنسوجات الحريرية التي عثر عليها في

- أخميم، وهي مزخرفة بأشكال نباتية محورة، من بينها أشجار نخيلية تحمل تعبيرات على شكل اللوزة المقوسة، وقد استمر استعمال هذا التعبير الزخرفي المقتبس من زخارف الحلى شائعا بعد الفتح الإسلامي. ديماند، م.س: المرجع السابق، ص ٣٣، ٣٤.
- ٩٧٨- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٠، ٨١.
- ٩٧٩- محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران عبر العصور، ص ٩.
- ٩٨٠- سعاد ماهر: الفن القبطي، ص ١٢، ١٣.
- ٩٨١- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في المتحف المنقولة، ص ٦٠، ٦١.
- ٩٨٢- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤٠؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٩٨.
- ٩٨٣- ابن عبد الحكيم: المصدر السابق، ص ١٢٩.
- ٩٨٤- انظر: السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٤٣٠.
- ٩٨٥- البلاذري: فتوح البلدان، ص ٤٠٠.
- ٩٨٦- بلد مشهور في طرف مازندران قرب خوارزم وجرجان. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٤٩٢.
- ٩٨٧- مدينة عظيمة مشهورة بين طبرستان وخراسان. المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ١١٩.
- ٩٨٨- البلاذري: المصدر السابق، ص ٣٢٤.
- ٩٨٩- حسين مجيب المصري: المرجع السابق، ص ١٨٦.
- ٩٩٠- متر، آدم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٣٧٦.
- ٩٩١- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٣٣.
- ٩٩٢- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص ١٤٠.
- ٩٩٣- هو أحد أفراد الأسرة الطاهرية التي تعد أول دولة تظفر بشبه استقلال عن الخلافة العباسية، وقد أسس تلك الدولة طاهر بن الحسين أحد قواد المأمون الذي منحه ولاية البلاد إلى الشرق من بغداد، واتخذ الطاهريون من نيسابور قاعدة لهم. انظر: محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ٧٩.
- ٩٩٤- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٠؛ وانظر: لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ٧٣.
- ٩٩٥- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٠.
- ٩٩٦- الكندي: المصدر السابق، ص ١٨٤، ١٨٥.
- ٩٩٧- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ٤٠، مصر في فجر الإسلام، ص ١٧٦، ١٧٧.
- ٩٩٨- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣١٠؛ حسين نصار: بحث بعنوان "دولة مهمة في تاريخ مصر الإسلامية"، مجلة المجلة، العدد الثالث، مارس ١٩٥٧م، ص ١٠١، ١٠٢؛ ولاستزادة عن السرى بن الحكيم. انظر: الكندي: المصدر السابق، ص ١٦١، ١٦٢.

- ٩٩٩- المقرئى: المصدر السابق. الجزء الأول. ص ٣١٠. وعن أبى نصر محمد بن السرى.
انظر: الكندى: المصدر السابق، ص ١٧٢.
- ١٠٠٠- المقرئى: المصدر السابق. الجزء الأول. ص ٣١٠: حسين نصار: المرجع السابق.
ص ١٠٣. وعن عبيد الله بن السرى. انظر: الكندى: المصدر السابق، ص ١٧٣.
- ١٠٠١- حسين نصار: المرجع السابق، ص ١٠٣، ١٠٤. وانظر أيضا: المقرئى: المصدر
السابق، الجزء الأول، ص ٣١٠.
- ١٠٠٢- جواتياين، س. د: المرجع السابق، ص ١٣٩. وللاستزادة عن الدور الذى لعبه
الماذرايون فى مصر. انظر: لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص ٩٤؛ سيدة إسماعيل
كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص ٣٧، محمد أحمد زبود: المرجع السابق، ص. ص.
٢٥٥-٢٥٥.
- ١٠٠٣- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ٢١٢.
- ١٠٠٤- ينسبون إلى إقليم الديلم ببلاد فارس، للاستزادة عن هذا الإقليم وكوره وحدوده.
انظر: ابن حوقل: صورة الأرض. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون، ص ٣١٨:
المقدس: المصدر السابق ص ٣٥٣.
- ١٠٠٥- انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٨٠.
- ١٠٠٦- انظر: المصدر نفسه: الجزء الرابع، ص ٥٢.
- ١٠٠٧- انظر: المصدر نفسه: الجزء الأول، ص ٤٨٠.
- ١٠٠٨- انظر: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ٤٨٠.
- ١٠٠٩- انظر: المصدر نفسه: الجزء الرابع، ص ٤٠٦.
- ١٠١٠- انظر: المصدر نفسه: الجزء الرابع، ص ١١٦.
- ١٠١١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ٢٤٧؛ وانظر: أمينة أحمد الشورى:
المرجع السابق، ص ٣٠٧.
- ١٠١٢- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ٢٤٦.
- ١٠١٣- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩٥، ١٩٦.
- ١٠١٤- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٧٩.
- ١٠١٥- مدينة جلييلة على ساحل بحر فارس كان فرضة الهند. انظر: ياقوت الحموى:
المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٢٩٤.
- ١٠١٦- عطية القوصى: المرجع السابق، ص ٤٩، ح ١، ص ١٦.
- ١٠١٧- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربى
فى العصر العباسى"، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول، دار
الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩١م، ص ١٣٥.
- ١٠١٨- أحمد بن عمر الزيلعى: المرجع السابق، ص ٥.
- ١٠١٩- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ١٠٢٠- مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١١٢.

- ١٠٢١- عن أسباب رواج المذهب الشيعي في بلاد فارس. انظر: أحمد أمين: فجر الإسلام. ص ١٧٤؛ حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص ٦١، ٦٢.
- ١٠٢٢- هو أحد الدعاة إلى إمامة محمد بن إسماعيل بن جعفر الصادق، اشتهر بالعلم والتشيع في الأهواز وكثر دعائه فتعرض للأذى ففر إلى البصرة ومنها اتجه إلى سلمية بالشام. للاستزادة عنه، انظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٤٨.
- ١٠٢٣- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٤١٧، ٤١٨.
- ١٠٢٤- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٦٩.
- ١٠٢٥- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ١٠٢٦- تنسب الدولة السامانية إلى سامان - خودا، أصلهم من بلخ في خراسان، وقد اعتنق سامان الإسلام، والتحق أحفاده الأربعة بخدمة الخليفة المأمون في خراسان، فأخلصوا له الخدمة، فكافأهم على إخلاصهم هذا بأن عينهم ولاة على سمرقند وفرغانة والشاش وهراة. ثم تمكن أحد أفراد هذه الأسرة وهو إسماعيل بن أحمد من هزيمة الصفارين وحمل عمرو بن الليث الصفاري إلى الخليفة العباسي فكافأه بولاية خراسان خلفاً للظاهرين والصفارين. انظر: بوزورث، كليفورد. أ: الأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، دراسة في التاريخ والأنساب، ترجمة حسين علي اللبودي، وسليمان إبراهيم العسكري، الطبعة الثانية، مؤسسة الشراع العربي، الكويت، ١٩٩٥م، ص ١٥٠، ١٥١.
- ١٠٢٧- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ٨٣.
- ١٠٢٨- متر، آدم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٦٨.
- ١٠٢٩- المقرئ: اتعاض الحنفا، الجزء الثاني، ص ١١٧.
- ١٠٣٠- هي دولة تركية الأصل خدم أفرادها كقواد وولاة للدولة السامانية، وكانت مدينة غزنة الواقعة شرقي أفغانستان هي مركز انطلاقهم لتكوين إمبراطوريتهم التي شملت خراسان وأفغانستان وشمالي الهند. للاستزادة، انظر: بوزورث، كليفورد. أ: المرجع السابق، ص ٢٤٩-٢٥١.
- ١٠٣١- ابن تغري بردي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٥١.
- ١٠٣٢- انظر: ص () .
- ١٠٣٣- انظر: ص () .
- ١٠٣٤- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٤١١، ٤١٢.
- ١٠٣٥- خوزستان هو الاسم الفارسي للأهواز، وهي عدة كور تقع بين البصرة وفارس، ومن أهمها سوق الأهواز وعسكر مكرم وتستر وجنديسابور وسوس. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول ص ٢٨٤، ٢٨٥؛ الجزء الثاني، ص ٤٠٤، ٤٠٥.
- ١٠٣٦- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٣، ١٤، من مقدمة المترجم.
- ١٠٣٧- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، ص ٢٨١.
- ١٠٣٨- مدينة مشهورة بينها وبين الري سبعة وعشرون فرسخاً وإلى أبهر اثنا عشر فرسخاً. راجع: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٣٤٢.

- ١٠٣٩- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ٤٦، ٤٧.
- ١٠٤٠- محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمي في بلاد الشام والعراق، ص ١٢٦.
- ١٠٤١- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٣٣.
- ١٠٤٢- هم من الشيعة المتأثرين بأفكار المذهب الإسماعيلي. للاستزادة عنهم انظر: بوزورث، كليفورد، أ: المرجع السابق، ص ١١١، ١١٢: محمد الخضري: الرجوع السابق، ص ٣٤٩.
- ١٠٤٣- ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٤٧، ٤٨.
- ١٠٤٤- ذكرها ياقوت "كوهستان"، وهي تعريب كوهستان، ومعناها موضع الجبال لأن "كوه" هو موضع الجبل بالفارسية، وربما خفف مع النسبة ف قيل القهستاني، وأكثر بلاد فارس لا يخلو عن موضع يقال له "قوهستان" لذلك، والمشهور بهذا الاسم فأحد أطرافها متصل بنواحي هراة ثم يمتد في الجبال طولا حتى يتصل بقرب نهاوند وهمذان وبروجرد، وجميع هذه الجبال تسمى قوهستان، وهي الجبال التي بين هراة ونيسابور، وقد أشار ياقوت أن جميع تلك الجبال على أيامه كانت في أيدي أبناء الحسن بن الصباح. انظر له: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤١٦.
- ١٠٤٥- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء التاسع، ص ٣٩٩.
- ١٠٤٦- ينسب إلى زوزن، وهي كورة واسعة بين هراة ونيسابور، ويحسبونها في أعمال نيسابور. انظر: ياقوت الحموي، المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ١٥٨.
- ١٠٤٧- ابن ظافر: المصدر السابق، ص ٥٢.
- ١٠٤٨- ينسب إلى فرغانة وهي مدينة كبيرة بما وراء النهر أو قرية من قرى فارس. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٥٣.
- ١٠٤٩- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، ص ٢٦٧.
- ١٠٥٠- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٥، ١٦، من مقدمة المترجم.
- ١٠٥١- المصدر نفسه: ص ٣٨، من مقدمة المترجم.
- ١٠٥٢- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١٣، من مقدمة الملحق.
- ١٠٥٣- من أشهر وأعظم مدن بلاد فارس. عنها. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٠٦.
- ١٠٥٤- جمال الدين الشيال: بحث بعنوان "الصلات الثقافية بين المغرب والإسكندرية في العصر الإسلامي"، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، المجلد الخامس عشر، ١٩٦١ م، مطبعة جامعة الإسكندرية، ١٩٦٢ م، ص ١٥٠. ومن المعروف أن ابن السلار كان سنيا شافعي المذهب، وأنشأ هذه المدرسة لتدريس ذلك المذهب، للاستزادة عن هذه المدرسة وابن السلار وأسباب إنشائها في الإسكندرية. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٧، ح ٢، ص ٣٧.

- ١٠٥٥- راجع: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١١٥؛ المقرئى: الخطط. الجزء الثانى. ص ٨، ٩؛ الدوادارى: المصدر السابق، ص ١٤١؛ للاستزادة انظر: ابن عبد الظاهر. المصدر السابق، ص ٢٢.
- ١٠٥٦- وكانت هذه الفرقة لاتعد من الجيش. انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١١١.
- ١٠٥٧- لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص ١٤٢.
- ١٠٥٨- تنسب إلى تستر أحد أهم مدن خوزستان. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق. الجزء الثانى، ص ٢٩.
- ١٠٥٩- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ٢٧١، ٢٧٢.
- ١٠٦٠- تنسب إلى مدينة كازرون بين البحر وشيراز. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق. الجزء الرابع، ص ٤٢٩.
- ١٠٦١- تنسب إلى مدينة سينيز إحدى المدن الساحلية ببلاد فارس، وهى تطل على بحر فارس، أقرب إلى البصرة من سیراف وتقرب من بلدة جنابة الفارسية. انظر: المصدر نفسه: الجزء الثالث، ص ٣٠٠.
- ١٠٦٢- تنسب إلى مدينة توز وتعرف أيضا بـ "توج" وهى مدينة بفارس قريبة من كازرون. انظر: المصدر نفسه: الجزء الثانى، ص ٥٦، ٥٨.
- ١٠٦٣- جواتيان، س. د.: المرجع السابق، ص ١٧٣.
- ١٠٦٤- المسبحى: المصدر السابق، ص ٤٣.
- ١٠٦٥- المسيحي: المصدر السابق، ص ٤٣٣.
- ١٠٦٦- هو أبو على حسن بن محمد الميكالى الملقب باسم ضلع حسنك، لقبه به السلطان يمين الدولة أبو القاسم محمود بن سبكتكين الغزنوى، تولى خراسان من قبل هذا السلطان، ثم أصبح وزيرا فى سنة ٤١٥هـ، وقتل فى بلخ سنة ٤٣٢هـ، بأمر السلطان الجديد مسعود. انظر: المصدر نفسه: ح ١، ص ٤٢؛ المقرئى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص ١٣٧، ح ١ من نفس الصفحة؛ ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٦٠.
- ١٠٦٧- المسبحى: المصدر السابق، ص ٤١، ٤٢.
- ١٠٦٨- أشار محمد عبد العزيز مرزوق، أنه ربما كان من ثمار التقارب بين بنى بويه والفاطميين فى مصر، وفود الكثير من الفنانين والصناع الإيرانيين إلى مصر. انظر له: المرجع السابق، ص ١٨.
- ١٠٦٩- هى مدينة بأرض اليمامة. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٧١.
- ١٠٧٠- انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٥٦.
- ١٠٧١- المقدسى: المصدر السابق، ص ٤٠٩، ٤١٦. ويبدو أن مصر قد عرفت المنسوجات التسترية قبل العصر الفاطمى، حيث كان أحمد بن عيسى بن حسان أبو عبد الله

- المصري (ت ٢٤٣هـ بسامراء) يعرف بالتستري، لأنه كان يتاجر في الثياب التسترية. وقيل إنه كان يسافر إلى تستر. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١.
- ١٠٧٢- جواتيابين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧٣.
- ١٠٧٣- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٤٣٤. عرفت في بغداد في الجانب الغربي بين دجلة وباب البصرة محلة التستريين، وهى نسبة لمن كان يسكنها من أهل تستر. وكان يعمل بها الثياب التسترية. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١.
- ١٠٧٤- راجع جواتيابين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧٣.
- ١٠٧٥- المقدسى: المصدر السابق، ص ٤٢٣؛ وانظر: متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٣٤٨.
- ١٠٧٦- فييت، جاستون: دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية، ص ٨٥.
- ١٠٧٧- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٤١٢.
- ١٠٧٨- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٥٦.
- ١٠٧٩- جواتيابين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧٢.
- ١٠٨٠- قرئ توقيع هذا الفنان "ابن نظيف الأمدى" نسبة إلى مدينة آمد بإيران، كما قرئ أيضا "ابن نظيف الآمرى" نسبة إلى الخليفة الفاطمى الأمر بأحكام الله. انظر: عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "أبو القسم مسلم بن الدهان" القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها. مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١١٤. على أن الباحث يرجع نسبته إلى آمد، إذ كان من الشائع نسبة الخزافين إلى موطنهم كالمصري والبصري والشامى والتبريزى، عن نسبتهم إلى أشخاص، ويؤخذ فى عين الاعتبار أن "آمد" كانت جغرافيا تتبع "ديار بكر". انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول ص ٥٦.
- ١٠٨١- المقرئى: الخطط، الجزء الثاني، ص ٣١٨.
- ١٠٨٢- أمينة أحمد الشورىجى: المرجع السابق، ص ٢٧٦، ٣٨٤، ٣٨٥.
- ١٠٨٣- متدز، آدم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٣٤٨، ٣٤٩.
- ١٠٨٤- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٣١.
- ١٠٨٥- المصدر نفسه، ص ٩٢.
- ١٠٨٦- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٥٣.
- ١٠٨٧- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص ٤١٧.
- ١٠٨٨- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٦، ٤١٧.
- ١٠٨٩- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ح ٤ ص ٢٣٣.
- ١٠٩٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ح ١ ص ٢٦٤.
- ١٠٩١- أمينة أحمد الشورىجى: المرجع السابق، ص ٢٣٨.
- ١٠٩٢- عنه، انظر: ص ().
- ١٠٩٣- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٨.

- ١٠٩٤- بلدة متوسطة بين واسط والبصرة والأهواز (خوزستان). انظر: ياقوت الحموي. المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٣٢٨.
- ١٠٩٥- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣٩٦، ٣٩٧؛ وانظر: ابن حوقل: المصدر السابق، ص ٢٣١.
- ١٠٩٦- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٧.
- ١٠٩٧- المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ٤١٧.
- ١٠٩٨- المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ٤١٨.
- ١٠٩٩- محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران، ح ٢ ص ٢٠.
- ١١٠٠- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤٥٠.
- ١١٠١- انظر: ابن المأمون: المصدر السابق، ص ٥٣، ٦٧، ٧٤، ٧٦.
- ١١٠٢- راجع: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٢٨٠، ٢٨١. كما لدينا مدينة بالصين تسمى سوسة وقد كان لها شهرة فائقة في صناعة المنسوجات الحريرية. انظر: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٢١٠.
- 1103- Serjeant, R. B., Op. Cit. P. 158.
- ١١٠٤- سوف نتناول ازدهار صناعة المنسوجات بهذه المدينة، عند الحديث عن دور الصلات الحضارية بين مصر والمغرب الإسلامي في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
- ١١٠٥- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣٩٤.
- ١١٠٦- ابن حوقل: المصدر السابق، ص ٢٣١.
- ١١٠٧- انظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٧.
- ١١٠٨- مدينة جليلة من أهم مدن كرمان. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٩٥.
- ١١٠٩- ابن حوقل: المصدر السابق، ص ٢٧١؛ الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٤٣٥؛ وانظر: متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٣٥١.
- ١١١٠- مدينة عظيمة عرفت أيضا بـ "أبرشهر". انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٣٣١.
- ١١١١- المقدسي: المصدر السابق، ص ٣٥١، ٣٣٣.
- ١١١٢- المصدر نفسه، ص ٣٥٣.
- ١١١٣- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٤٣٩.
- ١١١٤- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ١٣٨.
- ١١١٥- ابن تغري بردي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٩٥.
- ١١١٦- المقرئ: اتعاظ الحنفا، الجزء الثالث، ص ١٢٧.
- ١١١٧- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ١٢٢.

١١١٨- سوف نتناول ازدهار صناعة المنسوجات في بلاد ما وراء النهر، عند الحديث عن دور الصلات الحضارية بين مصر وما وراء النهر في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

١١١٩- انظر: ابن تغري بردى: المصدر السابق. الجزء الرابع. ح ١، ص ٩٥.

١١٢٠- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٧، تعاض الحنفا: الجزء الثاني، ص ٢٨٤.

١١٢١- انظر: المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٣٨٦؛ نريمان عبد الكريم أحمد: المرأة في مصر في العصر الفاطمى، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٣٢. وربما عرفت بعض هذه المنسوجات في مصر خلال العصر الطولونى. راجع: البلوى: المصدر السابق، ص ١١٩، ١٢٠.

١١٢٢- ابن حوقل: المصدر السابق، ص ٣٢٣؛ وانظر: المقدسى: المصدر السابق، ص ٣٦٧.

١١٢٣- انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٧٧.

١١٢٤- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٥٧.

١١٢٥- راجع: جواتيابين، س. د. المرجع السابق، ص ١٤٠، ١٤١، ١٧٤.

١١٢٦- بالإضافة إلى ما سبق ذكره من المدن الإيرانية التي صدرت تلك المنتجات إلى مصر، فمن المرجح أن مصر قد استوردت أيضا العديد من تلك المنتجات من مراكز فارسية أخرى أفاضت المصادر التاريخية في ذكر ازدهار صناعة المنسوجات بها، كما أن بعضها كانت تصدر منتجاتها إلى الخارج، وإن لم يرد صراحة ذكر تصديرها إلى مصر ومن أهم هذه المدن: مرو وآمد. انظر: الجاحظ: المصدر السابق، ص ٢٩، ٣٠. ومدينة الطيب وبصنا. انظر: الإدريسي، المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣٩٧. ومدينة جنابة. انظر: المصدر نفسه: نفس المجلد، ص ٤١٢. ومدينة أصبهان. انظر: المصدر نفسه: نفس المجلد، ص ٦٧٧. ومدينة جرجان. المصدر نفسه: المجلد الثاني، ص ١١٩.

١١٢٧- انظر: باريت: بحث بعنوان "الفن الإسلامى ببلاد فارس"، تراث الإسلام، لأربوى وآخرين، ترجمة أحمد عيسى، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابى الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ١٦٧، ١٦٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد (٨٠)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مارس ١٩٦٣م، ص ١١٥، ١١٦.

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Trois Fragments De Céramique Lustrée
Areprésentations Humaines. Extrait de la Revue Des Études
Islamiques, XXXVIII 12. Paris, 1970, p. 361.

وعن ظهور التأثيرات الفاطمية في الخزف الإيراني ذى البريق المعدنى. انظر: Lane, A, Op. Cit., p. 37؛ نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، ص ١٥١؛ منى بدر: أثر الفن السلجوقي على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبي والمملوكي، ح ١ ص ٤٨، ٤٩.

- ٢٨ هرس بمكس فهرس مقتنيات دار الآثار العربيه ولمحة في تاريخ فن المعمار وسائر الصور الصاعية بمصر نرحمة على بهجت المطبعة الاميرية بمصر القاهرة ١٩٠٩ ص ٢٥
- ٢٩ صاحب هذا الراى هو العالم بيرار نقلا عن سى ندر اثر الفن القبطى على الفن الاسلامى فى التحف المقولة. ص ٢٦٣
- ٣٠ حس الماشا: الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ص ٦٦
- ٣١ حسين مجيب المصرى، المرجع السابق ص ٢٠٠، ٢٠١
- ٣٢ المرجع نفسه، ص ١٩٩، ٢٠٠. وللاستزادة عن تشبه الخلفاء الفاطميين بالمراسم الساسانية. انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص. ص ٦٢٩-٦٣٢
- ٣٣ الحجارى: المصدر السابق، ص ٢٣.
- ٣٤ - ثناء عبد الرحمن بلال: الملابس فى العصرين القبطى والإسلامى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٢-١٩٨٣م، ص ٤٢.
- ٣٥ - كانت لمصر علاقات أيضا مع هذه الأقطار سوف نتناولها فيما بعد، إلا أنها لم تكن على نفس قدر علاقاتها مع إيران.
- ٣٦ - بنيون، لورنس: المرجع السابق، ص ٤٩.
- ٣٧ - زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٢.
- ٣٨ - زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢٩١.
- ٣٩ - المسعودى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٩٢؛ وانظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٣، ٤.
- ٤٠ - بدر الدين، ول. حى: المرجع السابق، ص ٢٤.
- ٤١ - المرجع نفسه: ص ٣٢.
- ٤٢ - زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٢٩١.
- ٤٣ - من الجدير بالذكر أن إيران كانت تحتكر تجارة الحرير الصينى وتعيد تصديره إلى الامبراطورية الرومانية. انظر: بدر الدين، ول. حى: المرجع السابق، ص ١٨. كما كان الصينيون معجبين بالمنسوجات الحريرية الساسانية حتى أن حكام الأقالييم الصينية الواقعة بين الصين وإيران كانوا يقدمون من هذه المنسوجات جزية إلى ملوك الصين.
- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٢١١.
- ٤٤ - زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص ٧.
- ٤٥ - حس محمد الهوارى: المرجع السابق، ص ٨١٣. (شكل ٦).
- ٤٦ - راي. د. ت: المرجع السابق، ص ٦١
- ٤٧ - زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢١٦
- ٤٨ - سعد رغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ٢٣١
- ٤٩ - ندر الدين، ول. حى: المرجع السابق ص ٢٥٨

- ١١٥٠- سعيد حامد الصدر: الخزف، وزارة المعارف العمومية. المطبعة الأميرية، القاهرة. ١٩٤٨م، ص ١٢٨.
- ١١٥١- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية. ص ١٨٤.
- ١١٥٢- زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام. ص ٣٤.
- ١١٥٣- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. (الأشكال ١١١، ١١٢، ١١٣).
- ١١٥٤- للاستزادة عن التأثيرات الصينية في الخزف الإيراني. انظر: Zhiyan, Li., and Wen, Cheng., Chinese Pottery and Porcelain. Tradition Chinese Art and Culture, Translated into English by Ouyang Caiwei, Second Printing, China, 1989. P. 163.
- ١١٥٥- سعيد الخادم: فن الخزف، سلسلة كتابك، العدد (٩٤) دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م. ص ٣٣.
- ١١٥٦- زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٥٩، ٦٠.
- ١١٥٧- المسعودى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٩٣.
- ١١٥٨- أحمد أمين: ضحى الإسلام، الجزء الأول، ص ٢٥١.
- ١١٥٩- راجع: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١١٦-١١٨.
- ١١٦٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٥٩، ٦٠.
- ١١٦١- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥١.
- ١١٦٢- لطفى عبد الوهاب: العرب في التصور القديمة، ص ١٩.
- ١١٦٣- للاستزادة. انظر: بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ترجمة أحمد السعيد سليمان، الألف كتاب الثانى، العدد (٢٣٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦م، ص ٥٦، ٥٧.
- ١١٦٤- للاستزادة. انظر: المرجع نفسه: ص ٥٨، ٥٩.
- ١١٦٥- حسن أحمد محمود: الإسلام في آسيا الوسطى، ص ١٣١.
- ١١٦٦- يلاحظ أن الفترات التى تتناولها الدراسة تقتصر على ما يقابلها فى مصر حتى نهاية العصر الفاطمى، وهى الفترة التى يعالجها البحث.
- ١١٦٧- انظر: محمد مصطفى: الخزف الإسلامى، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ٢٠، متر: آدم: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٧، ٣٨.
- ١١٦٨- عصام الدين عبد الرؤوف: تاريخ الإسلام فى جنوب غرب آسيا فى العصر التوكمى. دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٣٧.
- ١١٦٩- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ١٧١.
- ١١٧٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٦٦.
- ١١٧١- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٩٠.

- ١١٧٢- يضاف إلى ذلك ممتلكاتها في الهند، وهى تخرج عن الدراسة فى هذه الجزئية وعن ممتلكات الدولة الغزنوية. انظر: ابن خلدون: المصدر السابق. المجلد الرابع. القسم الرابع، ص ٤٣٢.
- ١١٧٣- عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص ١٨٥.
- ١١٧٤- آصلان آبا، أوقطاي: المرجع السابق، ص ٢١.
- ١١٧٥- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٨٧.
- ١١٧٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٩٦، آصلان آبا، أوقطاي: المرجع السابق. ص ٢١.
- ١١٧٧- للاستزادة عن هذه الدولة وتواريخ حكمها. انظر: بوزورث، كليفورد، أ: المرجع السابق، ص. ص ١٦٧-١٧٠.
- ١١٧٨- آصلان آبا، أوقطاي: المرجع السابق، ص ١.
- ١١٧٩- حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص ٦٥، ٦٦.
- ١١٨٠- راجع: زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢٨٧.
- ١١٨١- ديمانند: المرجع السابق، ص ٣٨، ٣٩.
- ١١٨٢- محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، ص ١٦٣؛ وانظر: كونل، أرنست: المرجع السابق، ص ٨٤.
- ١١٨٣- راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣٧٤.
- ١١٨٤- ديمانند: المرجع السابق، ص ٣٨.
- ١١٨٥- المرجع نفسه: ص ٣٨، ٣٩.
- ١١٨٦- نظرا لارتباط إيران الوثيق بأواسط آسيا من ناحية والعراق من ناحية أخرى، فمن المرجح أن إيران أسهمت فى نقل التأثيرات التركية إلى العراق فى العصر العباسى، ومن العراق وصلت بعض تلك التأثيرات إلى مصر.
- المبحث السادس:**
- ١١٨٧- النرشخى: المصدر السابق، ح ٢ ص ١٩، وقد عرفت بلاد الترك أيضا باسم: ما وراء النهر، آسيا الوسطى، إقليم بخارى الكبرى والهيطل. للاستزادة عن بلاد الترك وحدودهم الجغرافية. انظر: فامبرى، أرمينيوس: المرجع السابق، ص ٢١، ٢٢؛ لسترنج، كى: بلدان الخلافة الشرقية وإيران وأقاليم آسيا الوسطى منذ الفتح الإسلامى حتى أيام تيمور، نقله إلى العربية وأضاف إليه تعليقات بلدانية وتاريخية وأثرية ووضع فهرسه بشر فرنسيس وكوركيس عواد، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥ م، ص ٤٦٧؛ آصلان آبا، أوقطاي: المرجع السابق، ص ١؛ بارتولد: المرجع السابق، ص ٧؛ سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ح ١ ص ٢٨؛ أحمد محمود الساداتى: المرجع السابق، ص ١٦٥.
- ١١٨٨- عن نقوش أورخون. انظر: بارتولد: المرجع السابق، ص ١٨.
- ١١٨٩- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ١٣٥.
- ١١٩٠- أحمد محمود الساداتى: المرجع السابق، ص ٥٩، ٦٠.

- ١١٩١- عبد اللطيف إبراهيم: المرجع السابق، ص ٨٢، ٨٣.
- ١١٩٢- محمد توفيق الحناوى: المرجع السابق، ص ٥٢.
- ١١٩٣- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ٤١، ٤٢؛ وانظر: ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الثالث، ص ٣٥٦.
- ١١٩٤- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٤٢؛ وانظر: ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الثالث، ص ٣٥٦.
- ١١٩٥- عن هذه الأحداث. راجع: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣١٢-٣١٤؛ ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الثالث، ص ٣٥٦؛ سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٤١-٤٣.
- ١١٩٦- آصلان آبا، أوقطاي: المرجع السابق، ص ٩.
- ١١٩٧- على أن يؤخذ فى الاعتبار كما سبق الإشارة أن جميع مظاهر الاعتراف بالولاء والسيادة كانت قائمة للخلافة العباسية وهى ذكر اسم الخليفة فى الخطبة ونقشه على شريط الطراز والعملة.
- ١١٩٨- رغم الاجماع على أن أحمد بن طولون كان تركيا حقا، إلا أن هناك خلاف حول مدى صلته بطولون المولى التركى. انظر: حسن أحمد محمود: حضارة مصر الإسلامية - العصر الطولونى، ص ١٦.
- ١١٩٩- بوزورث، كليفور. أ: المرجع السابق، ص ٧٥.
- ١٢٠٠- البلوى: المصدر السابق، ص ٣٣.
- ١٢٠١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص ١٦.
- ١٢٠٢- القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤٩١.
- ١٢٠٣- آصلان آبا، أوقطاي: المرجع السابق، ص ٩.
- ١٢٠٤- راجع: ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص ٤٠؛ حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ص ٢٨، وللاستزادة عن لقب "إخشيد" انظر له: الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، ص ١٣٦.
- ١٢٠٥- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص ٢٤٥.
- ١٢٠٦- المرجع نفسه: ص ١٣٧.
- ١٢٠٧- راجع ما ذكر فى هذا الصدد فى الجزء الخاص بدور الصلات الحضارية بين مصر والعراق فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. وسوف يتناول فيما بعد بشىء من التفصيل علاقة زخارف سامراء الحصية - التى ظهرت بمصر فى العصر الطولونى - بالفن التركى.
- ١٢٠٨- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٢٢، ٢٣، وانظر له: Le Tulunides, p. 289.
- ١٢٠٩- انظر: محمد جمال الدين سرور: الحضارة الإسلامية فى الشرق، ص ٨٣.
- ١٢١٠- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٢، ١٣.

- ١٢١١- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثامن، ص ٢٦٧؛ المقريزي: اتعاظ الحنفيا، الجزء الثاني، ص ١٩١، ١٩٢.
- ١٢١٢- ابن ظافر: المصدر السابق، ص ٥٣.
- ١٢١٣- المصدر نفسه، ص ٥١.
- ١٢١٤- عن مدينة فرغانة بما وراء النهر، وقرية فرغانة بفارس. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٥٣.
- ١٢١٥- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٣٣.
- ١٢١٦- من الجدير بالذكر أن الفاطميين عملوا جاهدين على محاولة استمالة الدولة التركية الغزنوية التي قامت في خراسان وأفغانستان وشمالى الهند، فقد راسل الخليفة الحاكم السلطان الغزنوى محمود بن سبكتين، ثم قام ابنه الخليفة الظاهر بمكاتبته وإرسال الهدايا له، إلا أن محاولتهما باءت بفشل ذريع. للاستزادة. انظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٥١.
- ١٢١٧- عن أحداث الصراع بين الجيش الفاطمى وجيش أفتكين. انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٣٨-٢٤٣.
- ١٢١٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٢٨٠.
- ١٢١٩- النوبرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص ١٥٤، ١٥٥. وعن دخول العزيز إلى مصر بأفتكين والأسرى. انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٤٤.
- ١٢٢٠- انظر: المقريزي: الخطط، الجزء الثاني، ص ١٠.
- ١٢٢١- المسبحى: المصدر السابق، ص ٤٩.
- ١٢٢٢- وكان منهم أيضا أولاد خسرو دلهى، وأولاد ملوك الكرك (جرجيا) وأبناء ملوك الديلم. انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١١١. ومن المعتقد أنهم كانوا يمثلون البعثات التى وفدت على مصر للتوسع فى معرفة المذهب الفاطمى. ح ١ من نفس المصدر والصفحة.
- ١٢٢٣- للاستزادة عن هذه الأحداث. انظر: المقريزي: اتعاظ الحنفيا، الجزء الثاني، ص ٢٧٣ وما بعدها؛ ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الأول، ص ٧٦.
- ١٢٢٤- انظر: منى بدر: أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبرى والمملوكى، ص ١٧، ١٨. وإن كان من المعتقد أن حركة البساسيرى فى بغداد قد ولدت احتكاكا حضاريا بين الفاطميين والسلاجقة من قبل. المرجع نفسه: ص ١٥. وعن حركة البساسيرى. انظر: ص ().
- ١٢٢٥- ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٣٥، ٣٦.
- ١٢٢٦- انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمى فى بلاد الشام والعراق، ص ٦٠، ٦١؛ أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٤٦.
- ١٢٢٧- منى بدر: المرجع السابق، ص ٢٩، ٣٠.

- ١٢٢٨- المرجع نفسه: ص ٢٠، ١٩. وعن هذه المدرسة وظروف انشائها. انظر: جمال الدين الشيال: المرجع السابق، ص ١٥٠.
- ١٢٢٩- للاستزادة عن هذه الأحداث. انظر: أبو شامة: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٥٤: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٨٠، ٧.
- ١٢٣٠- انظر: المرجع نفسه: ص ٣١٣.
- ١٢٣١- المقدسى: المصدر السابق، ص ٢١٢.
- ١٢٣٢- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٦١٤: راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٤.
- ١٢٣٣- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٦١٤.
- ١٢٣٤- السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص ٢٥، بدر الدين، ول. حى: المرجع السابق، ص ١٢٤.
- ١٢٣٥- وهى قارورة على هيئة سمكة، محفوظة فى متحف الهرميتاج بـلننجراد. انظر: The Arts of Islam., p. 122. No. 104.
- ١٢٣٦- فامبرى، أرمنيوس: المرجع السابق، ص ٢٥.
- ١٢٣٧- طه ندا: بحث بعنوان "بخارى"، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد التاسع عشر ١٩٦٥ م، ص ٥٤. وللاستزادة عن ازدهار صناعة المنسوجات فى آسيا الوسطى. انظر: النرشخى: المصدر السابق، ص ٣٩.
- ١٢٣٨- طه ندا: المرجع السابق، ص ٥٤.
- ١٢٣٩- الكرباس: نوع من النسيج القطنى الخشن يشبه الدمور. النرشخى: المصدر السابق، ص ٥٥.
- ١٢٤٠- المصدر نفسه: ص ٣١، ٣٩. وعن نسبة الثياب الدندنجية إلى زنده وشهرتها. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ١٥٤: إنتاجها وزن، ريتشارد: أثر الفنون الزخرفية والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوربية، ص ١٠٢. ومن مدن ما وراء النهر الأخرى التى اشتهرت بصناعة المنسوجات مدينة الطواويس، وىدار، خوارزم، وغاغان. وقد اشتهر بعضها بتصدير منتجات إلى الخارج. عن هذه المدن. انظر: الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٤٩٥، ٥٠١، ٦٩٩، المجلد الثانى، ص ٧١٢.
- ١٢٤١- انظر: ص () .
- ١٢٤٢- سوف نتناول ذلك بشيء من التفصيل عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الطنافس فى مصر.
- ١٢٤٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ٨٤.
- ١٢٤٤- أصلان آبا، اوقطاي: المرجع السابق، ص ١.
- ١٢٤٥- أصلان آبا: المرجع نفسه، ص ٢.

- ٢٤ - هارولد و. المرحم السابق ص ٨
- ٢٤٧ - بلد عظيم في ثغور الترك ورا، سيحون قريب من كاشغر البويرى المصدر السابق
- البحر، السادس والعشرون ج ٢ ص ٥٢
- ٢٤٨ - البويرى المصدر نفسه البحر، السادس والعشرون. ص ٥٢ ٥٣
- ٢٤٩ - لقد اعترف جمهورية الصين عقب قيامها رسميا فى عام ١٩١٢م بخمس مجموعات
عصرية كبرى كان الترك أحدها واتخذت علما يحتوى على خمس خطوط خمس
بحمان حاليا يمثل كل منها عنصرا من العناصر الخمسة. فاللون الاحمر. يمثل العنصر
الصيى، والأصفر عنصر المانشو، والأزرق. العنصر المغولى. والأبيض. العنصر التركى
والأسود: العنصر التبتى. ويكثر الأتراك فى إقليم سينكيانج. انظر: بين. تشستر. أ: الشرق
الأقصى. موجز تاريخى. ترجمة حسين الحوت. سلسلة الألف كتاب العدد (٥٩)، مكتبة
مصر. القاهرة، بدون، ص ١
- ١٢٥٠ - انظر: زكى محمد حسن: إيران، مفاخرها، فنونها، ص ١٢؛ آصلان آبا، اوقطاي:
المرجع السابق، ص ٦، ٥.
- ١٢٥١ - بدر الدين، ول. حى: المرجع السابق، ص ١٢٤.
- ١٢٥٢ - المرجع نفسه: ص ١٢٣. وللاستزادة عن التأثيرات الصينية فى فنون ما وراء النهر.
انظر: فامبرى، أرمينوس: المرجع السابق، ص ٤٥؛ زكى محمد حسن: الصين وفنون
الإسلام، ص ١٤.
- ١٢٥٣ - بدر الدين، ول. حى: المرجع السابق، ص ٢٥٢. وللاستزادة عن أنواع التحف
الصينية التى انتقلت إلى العرب من آسيا الوسطى. انظر ما ذكره فى ص ٢٥٢، ٢٥٨. من
نفس المرجع. وعن دور آسيا الوسطى فى نقل التأثيرات والسلع الصينية إلى العراق فى
العصر العباسى. انظر ص (١٧٧).
- ١٢٥٤ - يرى بعض الباحثين أن "المغول أو المغل قبيلة من التتر" جرجى زيدان: المرجع
السابق، الجزء الرابع، ص ٥٠٧. ويذكر البعض الآخر أنه "على الرغم من أن التتار كانوا
قبائل مستقلة عن المغول فقد عرف المغول بالتتار. كما أطلق عليهم أيضا اسم (المغول)
فاشتهروا فى التاريخ بهذين الاسمين". فؤاد عبد المعطى الصياد. المرجع السابق، الجزء
الأول، ص ٢٧، وما نود أن نؤكد عليه أن أشير غالبا إلى المغول باسم التتار. شبولر، ب:
المرجع السابق، ص ٢٠، وأن المغول هم الذين سموا أنفسهم باسم التتار. بارتولد، و:
المرجع السابق، ص ٥٠، ١١٤
- ١٢٥٥ - شوبلر، ب: المرجع السابق. ص ١٩ تتعمد الدراسة اقتباس فقرات لهؤلاء الباحثين
دون حذف أو إضافة أو إعادة صياغة. نظرا لحساسية ذلك الموضوع.
- ١٢٥٦ - انظر: ص ٧ من مقدمة المترجم.
- ١٢٥٧ - انظر. ص ٧ من تقديمه للكتاب
- ١٢٥٨ - فؤاد عبد المعطى الصياد المرجع السابق. الجزء الأول ص ٢٤ ٢٥
- ١٢٥٩ - المرجع نفسه الجزء الاول ص ٢٠

- ١٢٦٠- سيديو، ل. أ.: المرجع السابق، ص ٢٣١.
- ١٢٦١- محمد الخضرى: المرجع السابق، ص ٤٥٣.
- ١٢٦٢- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٣٩٨.
- ١٢٦٣- العيني: السيف. المهند فى سيرة الملك المؤيد "شيخ المحمودى"، حققه وقدم له فهيم محمد شلتوت، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ٢١.
- ١٢٦٤- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الاول، ص ٣٩٨.
- ١٢٦٥- القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٢٠.
- ١٢٦٦- انظر موقعهم على الخريطة (شكل ٢٨).
- ١٢٦٧- شبولر، ب.: المرجع السابق، ص ٢٠.
- ١٢٦٨- فؤاد عبد المعطى الصياد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٩.
- ١٢٦٩- انظر موقعهم على الخريطة (شكل ٢٨).
- ١٢٧٠- فؤاد عبد المطى الصياد: المرجع السابق، الجزء الأول ص ٢. ويعد شبولر، ب.: من أنصار نسبة قبيلة الكرايت إلى المنول. انظر له: المرجع السابق، ص ٢٠.
- ١٢٧١- فؤاد عبد المعطى الصياد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٤، ٢٥.
- ١٢٧٢- بارتولد، و.: المرجع السابق، ص ٦٠.
- ١٢٧٣- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص ١٩٢.

المبحث السابع:

- ١٢٧٤- سعيد محمد حذيفة الغامدى: المرجع السابق، ص ١٥.
- ١٢٧٥- أبو المعالى أظهر المباكورى: المرجع السابق، ص ٣، ٤.
- ١٢٧٦- للاستزادة انظر:
- Dhavalikar, M. K., Early Contacts, India and Egypt Influences and Interaction, 'Marg Publications and Indian Council for Cultural Relations, 1993, pp. 39-44.
- 1277- Ibid., p. 44.
- 1278- Yahya, Lutfi, A. W., Trade Relations. India and Egypt Influences and Interaction, Marg Publications and Indian Council for Cultural Relations, 1993, p. 53.
- وللاستزادة : انظر: السيد محمد يوسف: المرجع السابق، ص ١١؛
- Dhavalikar, M. K., Op. Cit., pp. 44-45.
- 1279- Joshi, M. C., Transmission of Ideas and Imagery, India and Egypt Influences and Interaction, Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993, p. 67.
- وانظر: مقبول أحمد: المرجع السابق، ص ١٠٣.
- 1280- Dhavalkar, M. K., Op. Cit., p. 46.

- ١٢٨١- لطفى عبد الوهاب: دراسات فى العصر الهلينستى، ص ٣٠٥.
- ١٢٨٢- للاستزادة، انظر:
- Seif-el-Din, Mervat., Interaction in Art, India and Egypt Influences and Interaction, Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993, pp. 85-91.
- ١٢٨٣- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٧، ٤٨.
- 1284- Yahya, Lutfi., A. W., Op. Cit., p. 56.
- وانظر: السيد محمد يوسف: المرجع السابق، ص ١٤.
- ١٢٨٥- منى بدر: أثر الفن القبطى على الفن الإسلامى فى التحف المنقولة، ح ٤، ص ١٢٤.
- 1286- Dhavalkar, M. K., Op. Cit., p. 5.
- ١٢٨٧- صاحب هذا رأى هو مونريه دى فيلار. نقلا عن: منى بدر: المرجع السابق، ح ٤، ص ١٢٤.
- ١٢٨٨- راجع Joshi, M. C., Op. Cit., pp. 77-82.
- ١٢٨٩- راجع: لبيب حبشى وزكى قاضوس: فى صحراء العرب والأديرة الشرقية، مكتبة مذبولى، صفحات من تاريخ مصر، العدد (٢٠)، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٢.
- ١٢٩٠- يوساب السريانى: الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ١٣.
- ١٢٩١- رقم السجل ٧٠٢١.
- ١٢٩٢- نقلا عن: منى بدر: المرجع السابق، ص ١٢٤.
- ١٢٩٣- انظر: جواتياين، س. د.: المرجع السابق، ص ٢٧؛ السيد طه أبوسديرة: المرجع السابق، ص ٦٤؛
- Salem, Sahar, A., Commerce and one Faith, India and Egypt Influences and Interaction, Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993, p. 99.
- ١٢٩٤- يذكر جواتياين، س. د.: أن تجارة الهند كانت بمثابة العمود الفقرى لاقتصاد عالم العصور الوسطى عامة والإسلامى على وجه الخصوص. انظر له: المرجع السابق، ص ٢٥١.
- ١٢٩٥- راجع: حسن أحمد محمود: الإسلام فى آسيا الوسطى، ص ٢٣٦-٢٣٧.
- ١٢٩٦- انظر: ص () .
- ١٢٩٧- مدينة من نواحي الهند قرب غزنة، وتعرف أيضا باسم "مولتان... انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ١٨٩، ٢٢٧.
- ١٢٩٨- عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص ٦١، ٦٢.
- ١٢٩٩- المقدسى: المصدر السابق، ص ٤٨٢.
- ١٣٠٠- محمد جمال الدين سرور: سياسة الفاطميين الخارجية، ص ٦٢، ٦٣.

- ١٣٠١- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٨٩.
- 1302- Salem, Sahar. A. Op Cit. pp. 93-94.
- ١٣٠٣- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٣٠.
- ١٣٠٤- ابن الكندي: المصدر السابق، ص ٥١.
- 1305- Salem, Sahar., A., Op. Cit., p. 93.
- ١٣٠٦- انظر: سيدة إسماعيل كاشف: علاقة الصين بديار الإسلام، ص ٣١، أحمد بن طولون، ص ٢٠٥.
- ١٣٠٧- سيدة إسماعيل كاشف: علاقة الصين بديار الإسلام، ص ٣١.
- ١٣٠٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٣٠.
- ١٣٠٩- ابن جبير: رحلة ابن جبير، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، بدون، ص ٦٣.
- ١٣١٠- المصدر نفسه: ص ٦١.
- ١٣١١- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٣٨٣.
- ١٣١٢- جواتيابين، س. د: المرجع السابق، ص ٢٥٦.
- 1313- Salem, Sahar, A., Op. Cit., p. 93.
- ١٣١٤- جواتيابين، س. د: المرجع السابق، ص ٢٥٩، ٢٦٠.
- ١٣١٥- المرجع نفسه: ص ٣٠٩.
- 1316- Salem, Sahar, A., Op. Cit., p. 93.
- ١٣١٧- ترجع أقدم إشارة إلى التجارة الكارمية في المصادر التاريخية إلى ما أورده المؤرخ ابن أبيك الدواداري عن تأخر وصول التجار وانقطاع الكارم في سنة ٤٥٦هـ/١٠٦٣م. وإن لم يوجد في المصادر التاريخية التي ترجع إلى هذه الفترة ما يؤكد ذلك. وترجع هذه الإشارة أن الكارم كان معروفا قبل هذا التاريخ، ويؤيدها مئات من أوراق الجنيزة التي ترجع إلى العصر الفاطمي والتي تشير إلى أن التجارة الكارمية عرفت في مصر الفاطميين. انظر: أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٣٠٨. وكانت عدن وعيذاب وقوص والفسطاط أكبر مراكز التجارة الكارمية. المرجع نفسه: ص ١٣١. ولم يعرف بالتحديد ما تعني كلمة "الكارمية". فقد ذكر القلقشندي أن هذا الاسم لامعني له ويقال أن اسمه الكانمي نسبة إلى الكانم (بلاد في وسط أفريقيا) وكان يقيم منهم طائفة في مصر تتاجر في البهار المجلوب من الهند واليمن. ويرجح أحد الباحثين أن يكون اسم الكارمية مأخوذاً من مدينة قوص التي تواجد بها التجار الكارمية وكانت لهم نقابة بها، وأنه وربما كان كريم اسم أول لقب لأول تاجر منهم أو قاجر من أشهر تجارهم وانسحب اسمه على الطائفة فسموا الكارمية، أو كانت عائلة اشتغلت بهذه التجارة تدعى الكارعية نسبة جدهم كريم. وربما اشتهروا بالكرم وحولت الصفة إلى اسم دال عليهم. راجع: شوقي عبد القوى عثمان: تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية (١٤١-٤١-

- ٩٠٤هـ/٦٦١-١٤٩٨م) عالم المعرفة العدد (١٥١)، الكويت، ذو الحجة ١٤١٠هـ/ يوليو - تموز ١٩٩٠م، ج ١ ص ٦٩.
- ١٣١٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٣١٠.
- ١٣١٩- جواتيائين، س.د: المرجع السابق، ص ٢٨٤.
- ١٣٢٠- انظر: ح () ص () .
- ١٣٢١- راجع: جواتيائين، س.د: المرجع السابق، ص ٢٨٩، ٢٩٠.
- ١٣٢٢- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص ٧٠؛ وانظر: شوقي عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص ٦٩.
- ١٣٢٣- جواتيائين، س.د: المرجع السابق، ص ٢٦٤.
- ١٣٢٤- المرجع نفسه: ص ٢٦٤.
- ١٣٢٥- ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص ٢١. وهناك ثمة إشارات تفيد استيراد مصر لمثل تلك المعادن الخام من الهند. انظر: أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٢٦٩. ويصعب علينا الاعتقاد في هذا الرأي فمن غير المعقول أن تصدر مصر تلك المعادن إلى الهند ثم تعود وتستوردها من هناك.
- ١٣٢٦- ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص ٢٢.
- ١٣٢٧- ربيع حامد خليفة: المرجع نفسه، ص ٢١.
- ١٣٢٨- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤٤٦؛ وانظر: القزويني: المصدر السابق، ص ٥٥.
- ١٣٢٩- الإدريسي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢١٢.
- 1330- Salem, Sahar, A., Op. Cit., p. 107.
- ١٣٣١- المسبحي: المصدر السابق، ص ١٨٦.
- ١٣٣٢- وقد اجتمع به في مصر الرحالة أبو حامد الغرناطي في عام ٥١٢هـ. انظر: محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص ٩١.
- ١٣٣٣- الداوادي: المصدر السابق، ص ٤٤٠.
- ١٣٣٤- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨١م، ص ٤٦، ٤٧.
- المبحث الثامن:**
- ١٣٣٥- عال عبد الحفيظ حمزة: بحث بعنوان "ملاحم من المجتمع الصيني، في ضوء بعض كتابات الرحالة إبان العصور الوسطى (٤-٨هـ/ ١٠-١٤م)"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الخامس عشر، أبريل ١٩٩٤م، ص ١٣٦.
- ١٣٣٦- بدر الدين، و. ل. حى: المرجع السابق، ص ١٣؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٣٠؛ عادل عبد الحفيظ حمزة: المرجع السابق، ص ١٣٤.
- ١٣٣٧- للاستزادة: انظر: بدر الدين، و. ل. حى: المرجع السابق، ص ١٤.
- ١٣٣٨- زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص ٧، ٨.

- ١٣٣٩- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية في العالم. ص ٥٥؛ وانظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٢٤.
- ١٣٤٠- استطاعت هذه الأسرة مد حدود الصين إلى منغوليا وجنوب منشوريا، وأصبحت كوريا دولة تابعة لها، كما اعترفت القبائل التركية التي تقطن حوض نهر تاريم بسيادة الصين عليها. وفي عهد هذه الأسرة زاد الرخاء زيادة كبيرة، كما شجعت التجارة. انظر: بين، تشستر. أ: المرجع السابق، ص ١٢.
- ١٣٤١- كانت هذه الأسرة تسيطر على أقاليم الصين الجنوبية، وقد اتخذت من مدينة "هانج تشو" Hang Tcheo عاصمة لها. انظر: فؤاد عبد المعطى الصياد: المرجع السابق. الجزء الأول، ص ٢١.
- ١٣٤٢- تشو لينغ: القوميات المسلمة في الصين، ترجمة: وجيه هواوى تشينغ، دار النشر باللغات الأجنبية، بكين، ١٩٨٨ م، ص ٢١.
- ١٣٤٣- راجع: هايد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٤.
- ١٣٤٤- سيده إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٣١.
- ١٣٤٥- سيده إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ٢٠٥.
- ١٣٤٦- ابن الكندي: المصدر السابق، ص ٥١.
- ١٣٤٧- بدر الدين، و. ل. حى: تاريخ المسلمين في الصين في الماضى والحاضر. دار الإنشاء للطباعة والنشر، لبنان، طرابلس، بدون، ص ٢٣، ٢٤.
- ١٣٤٨- سيده إسماعيل كاشف: علاقة الصين بديار الإسلام، ص ٢٩.
- ١٣٤٩- للاستزادة، انظر: تاريخ الصين، الجزء الأول، سلسلة كتب "سور الصين العظيم"، مجلة "بناء الصين"، بكين، ١٩٨٦ م، ص ٨٧؛ محمد فتحى الشاعر: المرجع السابق، ص ٢٠، ٢١.
- ١٣٥٠- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٢٥؛ وانظر: عطية القوصى: المرجع السابق. ح ٢ ص ١٥.
- ١٣٥١- محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص ١٠٩.
- ١٣٥٢- سيده إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٤٠.
- ١٣٥٣- محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص ١٠٩.
- ١٣٥٤- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول. القسم الأول، ص ١٩٣.
- ١٣٥٥- المصدر نفسه: نفس الجزء والقسم، ص ٢١٢.
- ١٣٥٦- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٤٠.
- ١٣٥٧- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص ٢٨٢.
- ١٣٥٨- انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٥٥: المقريزى: الخطط، الجزء الأول. ص ٤١٥، اتعاض الحنفا: الجزء الثانى، ص ٢٨٥: أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق. ص ٤١٥، ٤١٦.
- ١٣٥٩- المقريزى: الخطط، الجزء الثانى، ص ٤١٥.

- ١٣٦٠- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٤٢٠.
- ١٣٦١- المقرئى: اتعاط الحنفا، الجزء الأول ص ٢٨٢، ٢٨٣.
- ١٣٦٢- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٨.
- ١٣٦٣- للمرايا الصينية طابع خاص يميزها عن غيرها من المرايا الأخرى التى تماثلها وتعاصرها، فقد كان شكلها مستديرا أو مربعا أو مثلثا ذا فصوص أو ناقوسيا. وتمتاز بالتنوع البارز الذى يوجد فى ظهرها، كما كان السطح المصقول لبعضها مقعرا ليسمح بانعكاس الوجه كله. وكلما قلت مساحة المرأة كلما زاد تغيير السطح. ووجود هذه الظاهرة فى المرايا الصينية تجعلها مختلفة تماما عن المرايا الإسلامية التى كان سطحها المصقول مستويا. كما امتازت المرايا الصينية عن مثيلاتها اليونانية والرومانية فى أن الزخارف فيها كانت مصبوبة من معدن المرأة نفسه وليست مضافة كما هو الحال فى المرايا الثانية. أحمد ممدوح حمدي: معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامى، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ٦٩، ٧٠.
- ١٣٦٤- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٥.
- ١٣٦٥- ابن المأمون: المصدر السابق، ص ٨٧.
- ١٣٦٦- الفرند: الحرير الملون وتصنع منه الثياب. شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ج ٤، ص ٥٢.
- ١٣٦٧- الكيمخا: من اللغة الصينية "كمخا" بكسر الكاف ومعناه الديباج أو الحرير الصينى المنسوج بخيط الذهب. المرجع نفسه: ج ٦ ص ٥٢.
- ١٣٦٨- راجع: الجاحظ: المصدر السابق، ص ٢٦؛ ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص ٧٠؛ الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٥٤؛ عطية القوصى: المرجع السابق، ص ٢٠٧؛ شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص ٥٢؛ هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، ص ٢١١.
- ١٣٦٩- شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص ٢٣٣.
- ١٣٧٠- جلس "هوانغ. تى" على عرش الصين فى سنة (٢٣٣٢ ق.م). انظر: بدر الدين. ول. حى: العلاقات بين العرب والصين، ص ٢.
- ١٣٧١- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ٤٢.
- ١٣٧٢- أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص ٢٣٦.
- ١٣٧٣- راجع: تاريخ الصين، الجزء الأول، ص ٨٧.
- ١٣٧٤- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٧٦.
- ١٣٧٥- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٧٤.
- ١٣٧٦- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٨٤.
- ١٣٧٧- المصدر نفسه: نفس المجلد، ص ٩٧.
- ١٣٧٨- عن الثياب العتائية. انظر: ص (١٥٩).
- ١٣٧٩- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٢٠٦.
- ١٣٨٠- المصدر نفسه: نفس المجلد، ص ٢٠٧.

- ١٣٨١- المصدر نفسه: نفس المجلد، ص ٢١٠.
- ١٣٨٢- بدر الدين، ول.حى: المرجع السابق، ص ٢٦٢: نريمان عبد الكريم: المرجع السابق، ص ١٤٦.
- ١٣٨٣- بدر الدين، ول.حى: المرجع السابق، ص ٢٥٤: وانظر: محمد مصطفى: المرجع السابق، ص ٥.
- ١٣٨٤- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٥٧.
- ١٣٨٥- محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار، ص ١١٢.
- 1386- Lane, A., Op. Cit., p. 10
- ١٣٨٧- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل العصر الفاطمى، ص ١٧٩.
- ١٣٨٨- محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية فى العالم، ص ٥٦.
- ١٣٨٩- عن اهتمام الصين بهذه الصناعة فى عصور ما قبل التاريخ وما كشف بها عن لقى أثرية. انظر: ولتر، فيرسفيس: المرجع السابق، ص ١٤٢، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٢، ١٥٦.
- ١٣٩٠- للاستزادة، انظر:
- Zhiyan, Li and Wen, Cheng., Op. Cit., pp. 8-12.
- ١٣٩١- سعد الخادم: المرجع السابق، ص ٣١.
- ١٣٩٢- ابن بطوطة: رحلة ابن بطوطة، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٦٢٧، ٦٢٨.
- ١٣٩٣- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤٤٦: القزوينى: المصدر السابق، ص ١٠٦، ٥٥.
- ١٣٩٤- انظر: شوقي عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص ٢٣٥.
- ١٣٩٥- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٨٤.
- ١٣٩٦- المصدر نفسه: نفس المجلد، ص ٩٧.
- ١٣٩٧- المصدر نفسه: نفس المجلد: ص ٢١٠.
- ١٣٩٨- المصدر نفسه: نفس المجلد: ص ٢١١.
- ١٣٩٩- تاريخ الصين: الجزء الأول، ص ٨٧.
- ١٤٠٠- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص ٧٧.
- ١٤٠١- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ٥٦، بين الآثار الإسلامية فى العالم، ص ٥٦: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٢٧.
- ١٤٠٢- المسعودى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٦٥.
- ١٤٠٣- عن: محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص ١١٠.
- ١٤٠٤- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٢١٢.
- ١٤٠٥- المصدر نفسه: نفس المجلد، ص ٢١١، ٢١٢.
- ١٤٠٦- بنيون، لورنس: المرجع السابق، ص ٥٨.

الفصل الثانى

مصر وأفريقيا

المبحث الأول : مصر وشمال أفريقيا

.المبحث الثانى: مصر وأفريقيا السوداء

أ - مصر وشرق أفريقيا

ب- مصر وغرب ووسط أفريقيا

المبحث الأول

دور الصلات الحضارية بين مصر وشمال أفريقيا في نقل التأثيرات الفنية
الوافدة:

يقصد بشمال أفريقيا أو بلاد المغرب العربي، تلك المنطقة التي يحدها من الشرق بلاد برقة ومن الغرب البحر المحيط المعروف بالكبير (المحيط الأطلسي)، ويحدها من الشمال البحر الرومي (البحر المتوسط) ومن الجنوب الصحراء الفاصلة بين بلاد السودان وبلاد البربر، وتشمل بلاد المغرب العربي ثلاث ممالك: مملكة إفريقية وهي المغرب الأدنى وقاعدتها في صدر الإسلام مدينة القيروان، ثم مملكة المغرب الأوسط وقاعدتها تلمسان وجزائر بني مزغنة، ثم مملكة المغرب الأقصى^(١) وقاعدتها مدينة فاس (شكل ٣٠).

ونظراً لاشتراك مصر في حدودها الغربية مع بلاد المغرب فكان من الطبيعي أن يكون لها منذ العصور القديمة صلات مختلفة مع هذه البلاد. ويكفي أن نشير في ذلك إلى صلات مصر الفرعونية مع الحضارة القوطاجنية - في تونس - والتي تأثرت بالحضارة الفرعونية إلى أبعد حد^(٢).

ومنذ أن أشرق الإسلام بنوره على مصر أخذت العلاقات بينها وبين بلاد المغرب في التوثق، إذ كانت مصر هي نقطة انطلاق القوات الإسلامية لفتح بلاد المغرب. فبمجرد أن تم لعمر بن العاص فتح مصر ثم برقة بعث بالقائد عقبة بن نافع حتى بلغ زويلة^(٣)، وصار ما بين برقة وزويلة للمسلمين^(٤). وكتب عمرو إلى الخليفة عمر بن الخطاب يخبره أنه قد ولي عقبة بن نافع الفهري المغرب فبلغ زويلة وأن من بين برقة وزويلة سلم كلهم حسنة طاعتهم قد أدى مسلمهم الصدقة وأقر معاہدہم الجزية^(٥). وبعد أن فتح عمرو مدينة أطرابلس رغب في استمرار فتوحه في بلاد المغرب، فكتب إلى الخليفة عمر بن الخطاب يستأذنه في فتح إفريقية، فكتب إليه عمر: "لا إنها ليست بإفريقية ولكنها المفرقة غادرة مغدور بها لا يغزوها أحد ما بقيت"^(٦).

ولما ولي عبد الله بن سعد بن أبي سرح أمر مصر والمغرب في خلافة عثمان بن عفان، كان يرسل المسلمين في جرائد خيل فيصيبوا عن أطراف إفريقية ويغنموا، ثم كتب إليه الخليفة يأمره بغزوها وأمدّه بجيش عظيم فيه الكثير من الصحابة^(٧). وتمكن عبد الله بن سعد بن أبي سرح من هزيمة جيش ملكهم جرجير وقتله، ثم بث السرايا فأصابوا غنائم كثيرة، فطلب أهل إفريقية من عبد الله أن يأخذ منهم مالاً على أن يخرج من بلادهم، فقبل ذلك وعاد إلى مصر ولم يول عليهم أحداً ولم يتخذ بها قيرواناً^(٨).

ولما انتقلت الخلافة الإسلامية إلى بني أمية استمر دور مصر في فتح بلاد المغرب. على يد واليها معاوية بن حديج السكوني الذي خرج إلى إفريقية بأمر الخليفة معاوية بن أبي سفيان على رأس جيش من حامية مصر سنة ٤٤هـ/٦٦٤م، وتمكن من هزيمة جيش بيزنطي كبير نزل من البحر عند سوسة واستولى على حصن جلولا ثم عاد إلى مصر محملاً بالغنائم^(٩). وقد ورد أن معاوية بن حديج نزل أثناء غزوه في مكان يقال له القرن، وقيل إنه حفر فيه آباراً وبني فيه مساكن وسمّاها قيرواناً وظل بها مدة إقامته بإفريقية حتى عاد إلى

مصر، وأنه قد اختط تلك المدينة قبل تأسيس عقبة بن نافع للقيروان^(١٠). وفي عام ٥٠هـ / ٦٧٠م أرسل معاوية بن حديج بالقائد عقبة بن نافع الذي تمكن من غزو إفريقية واختط بها مدينة القيروان^(١١). على أن إفريقية لم تصبح ولاية قائمة بذاتها تتبع الخلافة مباشرة، بل ظلت ملحقة بولاية مصر، فعندما عزل الخليفة معاوية بن أبي سفيان عقبة بن نافع عن إفريقية، أمر بأن تجمع المغرب مع مصر لواليتها مسلمة بن مخلد الذي خلف معاوية بن حديج في ولاية مصر، فقام ابن مخلد بتولية إفريقية لأحد مواليه وهو أبو المهاجر^(١٢).

وفي ولاية عبد العزيز بن مروان على مصر من قبل أخيه عبد الملك بن مروان. استمرت مصر في تحمل أعباء فتح بلاد المغرب، بقيادة حسان بن النعمان^(١٣)، وليس أدل على تبعية تلك البلاد إلى مصر، أنه إثر الوحشة بين عبد العزيز بن مروان وحسان أن أمر عبد العزيز حسان بن النعمان بالقدوم إلى مصر وعزله وولى عوضاً عنه موسى بن نصير^(١٤). وهناك مظهران حضاريان يرتبطان بمصر وإفريقية أثناء ولاية حسان بن النعمان على إفريقية، أولهما: قدوم أعداد كبيرة من أهل مصر إلى القيروان، إذ كتب عبد الملك بن مروان إلى أخيه عبد العزيز بمصر أن يوجه إلى معسكر تونس ألف قبضي بأهله وولده وأن يحملهم من مصر ويحسن عونهم حتى يصلوا إلى تونس، وكتب إلى حسان يأمره أن يبنى لهم دار صناعة تكون قوة وعدة للمسلمين^(١٥). ولاشك أن لذلك أثره في زيادة ارتباط بعض أهالي مصر بإفريقية. وثانيها: أنه بعد قدوم حسان من إفريقية إلى عبد العزيز بن مروان بمصر، أهدى حسان إلى عبد العزيز مائتي جارية من بنات ملوك الروم والبربر، بل إن عبد العزيز لم يكتف بذلك فسلبه جميع ما كان معه من الخيل والأحمال والأمتعة والوصيفات والوصفان، وكان حسان قد احتاط من ذلك فعهد إلى إخفاء الجواهر والذهب والفضة في قرب الماء، وأظهر مادون ذلك من الأمتعة والدواب والرقيق والأموال، ثم رحل حسان بما بقي له حتى قدم إلى الوليد بن عبد الملك بالشام^(١٦). وهنا إشارة إلى تواجد العناصر والأمتعة المغربية بمصر في فترة مبكرة من تاريخها الإسلامي.

وقام القائد موسى بن نصير الذي ولاه عبد العزيز بن مروان وإلى مصر - بعد عزل حسان بن النعمان - بمتابعة سلسلة فتوح بلاد المغرب^(١٧)، وكان يكتب إلى عبد العزيز بذلك ويرسل إليه بالغنائم^(١٨).

وعلى أية حال، فتذكر "سيده إسماعيل كاشف" أنه في عام ٨٦هـ، أرسل الخليفة الوليد بن عبد الملك إلى إفريقية موسى بن نصير والياً على البلاد يحكمها من القيروان وتتبع الخليفة مباشرة، وهكذا أصبحت إفريقية منذ ذلك الحين ولاية مستقلة في حكمها عن مصر، بعد أن كانت منذ بدء الفتوح تتبعها في الإدارة وتلقى منها الجيوش ألفاتحة^(١٩). وإن كان كل من ابن الأثير والمراكشي قد أشارا إلى أن دور مصر في إفريقية وبلاد المغرب قد استمر بعد ذلك بكثير، فذكر المراكشي أن عبيد الله بن الحبحاب قدم إلى إفريقية في ربيع الآخر سنة ١١٦هـ "وكان أول الأمير كاتباً". ثم تناهت به الحال إلى ولاية مصر وإفريقية والأندلس والمغرب، فاستخلف على مصر ابنه القاسم، واستعمل على الأندلس عقبة بن

الحجاج السلولى، واستعمل على طنجة وما والاها من المغرب الأقصى ابنه إسماعيل. ثم عمر ابن عبد الله المرادى^(١٢٠). وذكر ابن الأثير أنه فى سنة ١١٧ هـ استعمل هشام بن عبد الملك على إفريقية والأندلس عبيد الله بن الحبحاب "وأمره بالمسير إليهما - وكان والياً على مصر - فاستخلص عليها ولده وسار إلى إفريقية واستعمل على الأندلس عقبة بن الحجاج واستعمل على طنجة ابنه إسماعيل وبعث حبيب بن أبى عبيدة بن عقبة بن نافع غازياً إلى المغرب فبلغ السوس الأقصى وأرض السودان"^(١٢١). أى أن والى مصر عبيد الله بن الحبحاب قد جمعت له إلى جانب مصر ولاية المغرب والأندلس. فكان له من العرش إلى المغرب الأقصى إلى الأندلس وما بين ذلك^(١٢٢).

وفى العصر العباسى استمر دعم مصر السياسى والحربى والمالى يتدفق على بلاد المغرب. فقد امتدت سلطة صالح بن على بن عبد الله العباسى فترة ولايته الثانية على مصر (١٣٦-١٣٧ هـ) إلى بلاد المغرب وفلسطين؛ كذلك نراه فى ولايته هذه يولى أبا عون على جيوش المغرب. كما قام الخليفة أبا جعفر المنصور بضم برقة إلى والى مصر يزيد بن حاتم (١٤٤-١٥٢ هـ)^(١٢٣). وكان الدعم المالى يصل من مصر إلى إفريقية حتى قيام الدولة الأغلبية سنة ١٨٤ هـ، فنجد أن إبراهيم بن الأغلب^(١٢٤) - مؤسس هذه الدولة - قام فى نظير طلبه عن هارون الرشيد بولاية إفريقية أن يتنازل عن مائة ألف دينار كانت تحمل من مصر إلى إفريقية وتعهده بدفع أربعين ألف دينار إلى الخلافة فى بغداد^(١٢٥).

وكان للدولة الأغلبية فى إفريقية (١٨٤-٢٩٦ هـ) ثمة علاقات مع مصر، بل إن صلاتها بها كانت قبل قيام تلك الدولة، فإبراهيم بن الأغلب يؤسس هذه الدولة كان من وجيئة جند مصر ثم خرج منها متوجهاً إلى إفريقية وكان والياً عليها آنذاك هرثمة بن أعين من قبل هارون الرشيد^(١٢٦). وكان ابن الأغلب قد تلقى العلم فى مصر على يد فقيهها الليث بن سعد^(١٢٧). وقد وهب له الليث جلاجل أم ولده لمكانته منه، وقال الليث فيه يوماً "ليكونن لهذا الفتى شأن"^(١٢٨).

وقد عاصرت الدولة الطولونية فى مصر (٢٥٤-٢٩٢ هـ) حقبة من فترة حكم الأغلبية فى إفريقية وخاصة فترة حكم إبراهيم الثانى (٢٦١-٢٨٩ هـ)، تلك الفترة التى شهدت توطيد أحمد بن طولون لسلطانه فى مصر إلى السنين الأخيرة التى ضعفت فيها الدولة الطولونية وأذن نجمها بالأفول^(١٢٩).

وفى خلال فترة حكم إبراهيم الثانى حاول العباس بن أحمد بن طولون سنة ٢٦٧ هـ الاستيلاء بجيش من مصر على إفريقية إلا أنه لم يتمكن من ذلك وعاد دون أن يحقق شيئاً^(١٣٠). ويبدو أن إبراهيم هذا قد توجه ببصره أيضاً نحو مصر، فقد ذكر المستشرق وليم ميور "Muir" فى كتابه الخلافة أن أحمد ابن طولون قد حارب إبراهيم الثانى الذى اتجهت أطماعه إلى الشرق بعد انتصاراته الباهرة التى أحرزها فى صقلية، وإن كانت "سيدة إسماعيل كاشف" وصفت رأى "Muir" هذا بعدم الدقة^(١٣١). وفى هذا الصدد يذكر أحد العلماء أن الأغلبية كانوا يتبنون بالخروج إلى مصر والشرق، وأن أبناء إبراهيم بن الأغلب - الذى غادر مصر وكله أسى - لابد أن روادهم حلم العودة إليها يوماً كفاتحين، إلا أنهم لم

يقوموا بأية محاولة في سبيل ذلك^(٣٣).

وعلى أية حال فلم تكن محاولة العباس بن أحمد بن طولون دخول القيروان، أو تفكير الأغالبة في الاستيلاء على مصر، تقف حائلاً أمام استمرار العلاقات بين مصر وإفريقية. فقد دلت بعض الإشارات أن العلاقات بين الرعايا، كانت ودية بصفة مستمرة، وكانت مصر في هذه الفترة مرحلة هامة في طريق الرحلة، والحج، والتجارة مع الشرق، وقصدها طلبه العلم من القيروان، وطالت إقامة بعضهم بها فتأثروا بها تأثراً عميقاً^(٣٤). أما على المستوى التجارى بين الدولتين، فعلى الرغم من ندرة المعلومات المتاحة عنها، فمن المرجح أن الرخاء الاقتصادي الذي شهدته مصر في العصر الطولوني، قد استفاد شيئاً من عمليات التبادل التجاري التي كانت تمر عبر مصر بين الشرق وإفريقية وباقي المغرب الإسلامي^(٣٥). ومما يؤكد أهمية مصر ومكانتها لدى الأغالبة، أنه إثر هزيمة جيش زيادة الله الثالث - آخر الولاة الأغالبة بإفريقية (٢٩٠-٢٩٦هـ) - من أبي عبد الله الشيعي داعية عبيد الله المهدي الفاطمي، لم يجد زيادة الله أمامه سوى اللجوء إلى مصر^(٣٦) عسى أن تساعدته الخلافة العباسية في استرجاع إفريقية؛ واستمراراً لدور مصر في مساندة ولاية إفريقية، وبالفعل طلب الخليفة العباسي المقتدر من والي مصر عيسى النوشري الذي تولاهما بعد القضاء على الطولونيين، أن يعد حملة لمساعدة زيادة الله في استرداد إفريقية من الفاطميين، إلا أن ظروف الخلافة العباسية ومصر حالت دون تنفيذ ذلك^(٣٧).

وبهنا من أمر هروب زيادة الله إلى مصر نقطتين، أولهما: أنه خرج من رقادة^(٣٨) محملاً بما خف من الجوهر والمال وفاخر متاعه وخزائنه^(٣٩). وثانيهما: ما ورد بأن زيادة الله قد اصطحب معه في سفره مما اختار من خدمة الصقالبة ألفى صقلبي تحت كل واحد فرس، وفي وسط كل واحد منهم منطقة ذهب، وأنه كما ذكر "الدواداي" دخل الجيزة بجميع عسكره، ثم أتى القسطنطين، وأنزل دار ابن الجصاص، ثم توجه إلى بغداد بعد إقامته بمصر ثمانية أيام، وأنه تخلف عنه عامة من كان معه^(٤٠).

وتكمن أهمية تلك الإشارة الأخيرة في أن الصقالبة الذين صحبوا زيادة الله من رقادة قد ظلوا في مصر، ومن ثم فقد تواجد في مصر عام ٢٩٦هـ أعداد كبيرة من الصقالبة، ومن الطبيعي أن يحملوا معهم كثيراً من العادات والتقاليد التي كانت شائعة في بلاط بني الأغلب في إفريقية، بالإضافة إلى احتفاظهم ببعض الدخائر والتحف التي وفدت معهم من رقادة.

ومنذ قيام الدولة الفاطمية في إفريقية وبسط نفوذها على بلاد المغرب العربي^(٤١) دخلت علاقات مصر مع بلاد المغرب طوراً جديداً وهاماً في تاريخ العلاقات بين الجانبين. فقد حرص الخلفاء الفاطميون بإفريقية على امتلاك مصر، لما لموقعها من عظيم الأهمية^(٤٢) سياسياً وحربياً، وخاصة أنه كان لولاة هذا القطر ولاية الشام والحجاز، فكان امتلاك مصر امتلاكاً لهذين البلدين العظيمين، وتأسيس نفوذ الفاطميين، السياسي والديني، في ثلاثة من المراكز الإسلامية الكبيرة وهي: القسطنطين والمدينة ودمشق^(٤٣). كما أن الاستيلاء على مصر يفتح أمامهم الطريق إلى حاضرة الخلافة العباسية في بغداد نفسها، علاوة على ما كانت

شكله مصر من قوة اقتصادية كبيرة^(٤٧) وصلاحياتها لشعر الدعوة الإسماعيلية^(٤٨).

وقد فضل الفاضليون إلى أهمية مصر بالسنة لهم. وذلك عند وصول عبيد الله المهدي إلى القيروان حيث أدرك أنها لن تستطيع تحقيق أهداف الخلافة الفاطمية وذلك لقلة مواردها، ولمقاطعة علماء المالكية ومقاومتهم لهم، ثم بسبب الطبيعة الجغرافية الجبلية للشمال الأفريقي وصعوبة السيطرة عليها، كما أن رغبتهم في أن يكونوا الحكام الوحيديين للعالم الإسلامي يحتم عليهم التوجه نحو الشرق وإلى مصر بصفة خاصة، إذ كان العالم الإسلامي بحاجة إلى مركز متوسط يتولى قيادته. ووقع عصر الاستراتيجي في ملتقى قارات ثلاث وسيطرتها على طرق التجارة الدولية التي تربط أوروبا بالهند غنى عن البيان^(٤٩).

وليس أدل على ما شكلته مصر من أهمية للفاطميين ما ذكره القاضي النعمان بن محمد من أن المهدي عندما أمر ابنه القائم بالمسير إلى مصر، قال له القائم "يا أمير المؤمنين، قد خولك الله ومكنك وأعطاك من الدنيا ما فيه سعة وكفاية لعلام تقم نفسك وتشغل صدرك؟ دع هذا حتى يأتي الله به عفواً. فقبض (المهدي) كفه اليسرى وقال: نعم، هذا المغرب في قبضتي هذه - وبسط اليمنى - ولكن كفى هذه من المشرق صفراً. إن ثقل عليك ما أمرت به، خرجت بنفسى. قال (القائم): بل أنفذ لما أمرت به يا أمير المؤمنين وأسارع إليه"^(٥٠).

وربما كان من أهم الأسباب التي دعت الفاطميين للتفكير في التوجه نحو مصر والتخلي عن مقر حكمهم في إفريقية، عدم اطمئنانهم على نشر دعوتهم ونجاحها في إفريقية، ويفهم ذلك مما ذكره الخليفة المعز لدين الله من اتهامه لأهل إفريقية بالجيل وقوله: "وقد ابتلانا الله برعي الحمير الجهال فإننا لم نزل نلتطف هدايتهم ومسايرة أحوالهم إلى أن يختم الله لنا بالحسن والخروج من بين أظهرهم على أحمد حال"^(٥١). ولأشك أن المعز كان يعلم بمدى ما حققته الدعوة الشيعية في مصر. تلك الدعوة التي أصابت بها نجاحاً ملحوظاً منذ نشأتها على يد ابن سبأ^(٥٢). كما ظهرت تلك الدعوة بمصر لبنى الحسن بن علي ابن أبي طالب، وذلك في ولاية يزيد بن حاتم (١٤٤-١٥٢ هـ) في خلافة أبي جعفر المنصور، إذ بايع الناس علياً بن محمد بن عبد الله بن الحسن بن عبد الله بن الحسن بن علي^(٥٣). ووجد إدريس بن عبد الله أحد أحفاد الحسن بن علي، معونة من بعض الشيعة في مصر أثناء عبوره بها متوجهاً إلى المغرب عقب موقعة فخ قرب مكة عام ١٦٩ هـ، بل ونجحوا في مساعدته على الهروب من مصر وحمله إلى المغرب. حيث نجح في تأسيس أول دولة شيعية في المغرب وهي الدولة الإدريسية (١٧٢-٣١٤ هـ)^(٥٤). واستطاع القاسم بن إبراهيم بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب، الاستتار في مصر في خلافة المأمون، ودعا لنفسه بعد وفاة أخيه محمد. وبث دعائه وهو على حال استتاردهاء عشر سنين. فبايعه أهل مكة والمدينة والري وقزوین وطبرستان وبلاد الديلم وكاتبه أهل البصرة والأهواز وحثوه على الظهور، مما دعى الخليفة العباسي في التشدد في طلبه. فلم يطب للقاسم المقام في مصر. فعاد إلى الحجاز وعسا إلى تهامة^(٥٥). كما لجأ كثير من العلويين إلى مصر بسبب ضعف سيطرة العباسيين عليها في بعض الأحيان. ففي عام ٢٣٦ هـ

قام المتوكل بحبس الطالبين في سامراء وورد كتابه إلى والي مصر بترحيل الأشراف العلويين، فقدموا إلى العراق، ثم أمروا بالخروج إلى المدينة. على أن الكثير منهم قد أفلت من هذا الترحيل، وسرعان ما ثاروا وبايعوا واحداً منهم، فورد كتاب الخليفة المنتصر إلى والي مصر بأن يضع قيوداً متعسفة على هؤلاء الطالبين في مصر^(٥٣). ومن ناحية أخرى فقد بث العلويون الإسماعيلية دعائهم سرّاً في مصر كما بثوهم في كل مكان من العالم الإسلامي، وهذا يفسر ظهور الحركات العلوية المتتابعة في مصر في أواخر عصر الولاة وفي أوائل الدولة الطولونية^(٥٤).

وقد بلغ الشيعة من الكثرة في مصر خلال العصر الطولوني، إلى الحد الذي ذهب فيه بعض العلماء أن عصر أحمد بن طولون كان عهد إفراط دعاة الشيعة في أكثر الأقطار الإسلامية وكانت لهم في مصر نفسها عدة ثورات^(٥٥)، بل إن أخا أحمد بن طولون وهو موسى بن طولون الذي كان بطرسوس، لما غضب عليه أحمد بن طولون أمر بلبس البياض وهو إعلان ميله إلى الشيعة^(٥٦).

ومن مظاهر ازدياد النفوذ الشعبي في مصر أيضاً، أن عبيد الله المهدي - مؤسس الدولة الفاطمية - نزل بمصر وهو في طريقه من الشام إلى بلاد المغرب. ورحب به أتباعه في مصر وكان على رأسهم داعيته أبو علي الذي هيا له سبل الإقامة في مصر، عن طريق اتصاله ببعض المخلصين للمذهب الإسماعيلي ممن كان لهم منزلة كبيرة عند والي مصر آنذاك^(٥٧). بل ويرجح بعض العلماء أن والي مصر عيسى النوشري (ت ٢٩٧هـ) الذي نجح في القبض على عبيد الله المهدي عاد وأطلق سراحه، وأن ذلك كان بمساعدة شيعة الفاطميين من وجهاء القوم في مصر ومن عامة المصريين^(٥٨).

ويبدو أن الدعوة الفاطمية في مصر قد انتشرت وجذبت إليها كثيراً من الأنصار، حتى أن ذكا الرومي والي مصر (٣٠٣-٣٠٧هـ) قد خشى استفحال أمر هذه الدعوة، فأخذ في اضطهاد القائمين بها، فقام بسجن الكثير منهم والتنكيل بهم^(٥٩).

ومما سبق يتضح أن مصر كانت منذ بداية ظهور الدولة الفاطمية في بلاد المغرب سنة ٢٩٧هـ، مهياً لقبول الدعوة الفاطمية، وكان ولائها من الضعف بمكان في مواجهة تلك الدعوة التي سرت بين عامة الشعب وخاصتهم، وإن كان هناك محاولات من بعض هؤلاء الولاة في كبح جماح تلك الدعوة إلا أنها لم تؤت ثمارها. ومن ثم فقد حرص الفاطميون منذ استقرارهم في إفريقية وتأسيس دولتهم على توجيه خمس حملات بغية الاستيلاء على مصر، حققت أربع منها (في الفترة من ٣٠١-٣٢٤هـ) نجاحات محدودة في فرض سيطرتهم على بعض الجهات الواقعة في غرب مصر مثل الإسكندرية والفيوم والجيزة، ولم يكتب النجاح إلا للحملة الخامسة التي أرسلت في عام ٣٥٨هـ/٦٦٩م بقيادة جوهر الصقلي^(٦٠).

وإذا ما أغضضنا الطرف - مؤقتاً - عن الحملة الخامسة والتي أصبحت مصر بعدها تابعة للفاطميين، فسوف نجد أن الحملات الأربع التي سبقتها لم تقف عند حد الصدام العسكري بين القوات الفاطمية وجند مصر، بل عملت هذه الحملات على نشر الدعوة الفاطمية في مصر، ولقيت نجاحاً ملحوظاً في ذلك، إذ كان الفاطميون يحرسون على أن

يدمجوا بين صفوف جندهم دعاة أندسوا بين المصريين، ونشروا بين كثير منهم عقائد المذهب الفاطمي، بل وكان للخلفاء الفاطميون أنفسهم نصيب وافر في تشجيع هذه الدعوة^(١١٠). ونعطي على ذلك مثلاً بالحملة التي قام بها القائم أبو القاسم سنة ٣٠٢ هـ في خلافة أبيه المهدي وهي المعروفة بالحملة الثانية، والتي استغرقت عاماً كاملاً، فقد وجدت تلك الحملة لها أعواناً بالإسكندرية والفسطاط والصعيد، وقيل أن القائم كان يكتب وجيئة أهل مصر بالنثر والشعر يدعوهم إلى معونته والدخول في طاعته^(١١١).

وعلى أية حال فلم يبدأ الحكم الإخشيدى في مصر إلا وكانت الدعوة الفاطمية قد تغلغلت في شريان المجتمع المصري، وفي ذلك يذكر أحد العلماء أن النزعة السياسية والمذهبية في مصر قد أصبحت منذ أيام الإخشيد في جانب الفاطميين^(١١٢). وقد قطعت تلك الدعوة في عهده شوطاً طويلاً في طريق الوصول إلى أهدافها، وبكفى أن نعرف أن دعاة الفاطميين في عهد الإخشيد كانوا يمارسون نشاطهم بصورة علنية، ولم يعانوا في سبيل نشر دعوتهم وترويجها بين أبناء الشعب المصري أي لون من ألوان الضغط أو الاضطهاد بسبب ميولهم الفاطمية، بل على العكس فقد كان أحد الرجال البارزين من أنصار الفاطميين وهو أبو الحسن محمد بن عبد الوهاب يعمل مستشاراً شخصياً للإخشيد^(١١٣). وقد أدى نمو الدعوة الفاطمية في مصر إلى محاولة البعض الخروج على الإخشيد لصالح الفاطميين، إذ انتهر ابن السراج العلوي (محمد بن يحيى بن محمد بن أحمد بن عبد الله بن موسى بن علي ابن أبي طالب) فرصة خروج الإخشيد لقمع بعض الحركات الخارجة عليه في الشام، فتوجه إلى الصعيد، ونهب بعض بلاده، ولكنه لم يبلغ من القوة إلى حد التصدي للدولة الإخشيدية، وسرعان ما سار إلى برقة ودخل في سلطان الخليفة الفاطمي^(١١٤).

ولم يقف الفاطميون عند حد استمالة أفراد الشعب المصري إلى مذهبهم، بل نجدهم يكتفون بمحاولاتهم أيضاً في استمالة رؤوس الحكم. ومن تلك المحاولات مكاتبة الخليفة القائم أبو القاسم للإخشيد، يستلبنه للدخول في طاعته ويحرضه على العباسيين. ولما وصلت تلك الرسالة إلى الإخشيد احتج إلى رسول القائم بأنه لا يقرأ ولا يكتب ولا يجوز له أن يبوّح بما في نفسه إلى كاتب، ثم قال له: "وأنا أندبر الجواب فأجيب عنه ويصل مع من أثق به وأسلك من حسن الموالاة ما لم يكن غيري يسلكه"^(١١٥).

ومن مظاهر العلاقات بين الإخشيد والقائم ما أشار إليه ابن سعيد من مشروع مصاهرة بينهما، فقد ذكر أن الإخشيد كتب إلى القائم يعرض عليه ابنته للزواج من ابنه المنصور ولي عهده، وأن القائم قرأ رسالة الإخشيد على مستشاريه فأشاروا عليه بإجابة طلبه، فكتب له: "وصل كتابك وقد قبلنا ما بدلت وهي وديعة لنا عندك وقد نحلناها من بيت مالنا قبلك مائة ألف دينار فتوصل ذلك إليها"^(١١٦). ويفهم من هذا النص أن القائم كان يفرض أن الإخشيد دخل في طاعته وأن للقائم في ذمته مالاً للخزانة الفاطمية، وأنه منح ابنة الإخشيد مائة ألف دينار من هذا المال المستحق للفاطميين^(١١٧).

وليس أدل على تنامي العلاقة بين الإخشيد والقائم، أنه إثر مسير محمد بن رائق

الخزرى إلى الشام قاصداً مصر بمباركة من الخليفة العباسى. شرع الإخشيد فى إقامة الخطبة للخليفة الفاطمى القائم والخروج على الخلافة العباسية^(٣٨). بل إن الإخشيد خوف من هزيمته من ابن رائق عبادة مراكب فى البحر، تكون جاهزة لنقله إذا وقع المكروه إلى بلاد الروم أو المغرب^(٣٩).

ومن مظاهر الصلات بين الفاطميين بالمغرب والإخشيديين بمصر، ما ذكره القاضى النعمان من تعرض جزيرة أقریطش^(٤٠) سنة ٣٥٠هـ لغزو الروم وأن تلك الجزيرة كانت آنذاك من أهل دعوة صاحب مصر (وهو أبو الحسن على بن الإخشيد ٣٤٩-٣٥٥هـ) وتجمعهم به دعوة آل عباس، وأن خيرات تلك الجزيرة وأطعمتها كانت تميم أهل مصر، وهذا ياهم تصل إلى عمالها، إلا أن صاحب مصر عجز عن نصرتهم فكتب إلى الخليفة الفاطمى المعز لدين الله رسالة يعرض عليه التعاون بين أساطيل مصر وأساطيل المعز بإفريقية لنصرة أهل أقریطش^(٤١).

أما بالنسبة لعلاقة كافور الإخشيدى بالدولة الفاطمية، فيوضحها ابن تغرى بردى فى العبارة التالية: "كان يهادى المعز صاحب المغرب ويظهر ميله إليه، وكذلك يذعن بالطاعة لبني العباس ويدارى ويخضع هؤلاء وهؤلاء وتم له الأمر"^(٤٢). ومن مظاهر ملاينة كافور للفاطميين أنه أمر فى سنة ٣٥٦هـ من طاف على المساجد وأزال منها ما كتبه الناس عليها فى مدح الصحابة وتفضيلهم على العلويين^(٤٣).

كما وفد على كافور الإخشيدى دعاء المعز لدين الله من المغرب يدعونه إلى طاعته فلاتفهم، وكان أكثر الإخشيدية والكافورية وسائر الأولياء والكتاب قد أخذت عليهم البيعة للمعز^(٤٤). بل قيل إن المعز لدين الله قدم بنفسه إلى مصر زمن كافور، وأن كافور خرج إليه هو وعبد الله بن طباطبا، فسأل ابن طباطبا المعز ما نسبك، ما حسبك؟ فرجع المعز من حيث أتى، وترجع سيدة إسماعيل كاشف أن يكون المعز قدم إلى "مكان ما" على الحدود المصرية وأن يكون كافور قد خرج للقاءه ومعه ابن طباطبا للمفاوضة فى مصير البلاد^(٤٥).

وقد ورد ما يفيد أن أم المعز لدين الله دخلت مصر أثناء عبورها للحج، فلما وصلت إليها استقبلها كافور الإخشيدى وأحسن إليها وخدمها وحمل إليها هدايا وبعث فى خدمتها أجنادا، فلما عادت من حجة منعتها ولدها من غزو بلاده، فلما توفى كافور بعث المعز جيوشه واستولى على مصر^(٤٦).

وبوفاة كافور الإخشيدى سنة ٣٥٧هـ، اضطربت أحوال البلاد وتعرضت لسوء الأحوال السياسية والاقتصادية^(٤٧)، وتولى من بعده أبو الفوارس أحمد بن على، وبدأت الدولة الإخشيدية فى لفظ آخر أنفاسها، وكان من الطبيعى أن يترقب الفاطميون فى المغرب هذا الأمر وخاصة بعد هروب أحد كبار رجال الدولة الإخشيدية وهو يعقوب بن كلس من قبضة الوزير جعفر بن الفضل بن جعفر بن الفرات^(٤٨) ووصوله إلى المغرب والتحاقه بخدمة المعز لدين الله هناك^(٤٩). ويصف ابن تغرى بردى عملية هروب ابن كلس إلى المغرب أنها "من أكبر أسباب حركة المعز، وإرسال جوهر القائد إلى الديار المصرية"^(٥٠). ويرجح بعض العلماء أن ابن كلس قد بايع المعز لدين الله وأعلن ولاءه قبل نزوحه

إلى المغرب، وذلك اعتماداً على رواية المقرئ السابق ذكرها عن قدوم دعاة المعز لدين الله من بلاد المغرب إلى كافور الإخشيدي بعد توليته مصر سنة ٣٥٥هـ. يدعونه إلى طاعة المعز "فلاطفهم وكان أكثر الإخشيدية والكافورية وسائر الأولياء والكتاب قد أخذت عليهم البغية للمعز"^(٨١).

وذكر الدواداري أن الوزير الإخشيدى جعفر بن خنزابة، كتب إلى المعز لدين الله وهو بالقيروان يحثه على الحضور ليملكه البلاد، كما كانت كتب كبار المصريين قد وردت عليه بذلك، ومما كتبه إليه الوزير جعفر: "إن كنت تخشى أنك لا تحضر بنفسك فابعث من تثق به يتسلم البلاد ويعلم صحة المناصحة"^(٨٢).

وأخيراً وضع المعز لدين الله حداً لسوء الأحوال التي مرت بها مصر في نهاية العصر الإخشيدى، وأرسل جيشاً بقيادة جوهر الصقلى الذى دخل مصر في عام ٣٥٨هـ وأزال دولة آل الإخشيد من مصر. ومما يلفت النظر السهولة واليسر التي انتقلت بها مصر من الدولة الإخشيدية التابعة للخلافة العباسية إلى الخلافة الفاطمية وفي ذلك يذكر فيست: "وفي الواقع أننا لا نكاد نعرف مثلاً آخر لسقوط دولة وقيام دولة جديدة بسرعة وهدوء نسبي وبدون سفك دماء"^(٨٣). وواقع الأمر أن ذلك يرجع إلى الإعداد الجيد الذى بذله الفاطميون وخاصة في تهيئة البلاد لقبول دعوتهم.

وقبل أن نتناول علاقات مصر بعد دخول الفاطميين إليها مع بلاد المغرب العربي، نود أن نؤكد على أن الفاطميين في بلاد المغرب لم تقتصر صلاتهم بمصر في العصر الإخشيدى عند حد بث دعائهم بين الناس ومحاولة استمالة كبار رجال الدولة إلى دعوتهم. بل كانت لهم أساليب أخرى لها أهميتها لدى دارسى الفنون والآثار الإسلامية، ومنها: تلك الدنانير الذهبية التي تحمل اسم المعز لدين الله والتي جاءوا بها معهم قبل دخولهم مصر، وسجلوا عليها مكان الضرب مصر وتاريخ سنة ٣٤١هـ، مع بعض العبارات الشيعية، وقد عثر منها على قطعة محفوظة بدار الكتب المصرية^(٨٤) تحتوى في كل جهة من جهتي الدينار على ثلاثة دوائر. في الوجه الكتابات التالية^(٨٥):

١- محمدرسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره

المشركون

٢- وعلى أفضل الوصيين ووزير خير المرسلين

٣- لا إله إلا الله محمد رسول الله.

وعلى الظهر:

١- بسم الله ضرب هذا الدين بمصر سنة إحدى وأربعين وثلاث مائة

٢- دعا الإمام معد لتوحيد الإله الصمد

٣- المعز لدين الله أمير المؤمنين.

ويذكر "النبول" أن دار الضرب والتاريخ على هذا الدينار واضحان تماماً (بمصر سنة ٣٤١هـ) مع أن مصر لم تكن قد فتحت بواسطة المعز لدين الله إلا في سنة ٣٥٨هـ^(٨٦). أى أن

تاريخ هذا الدينار يرجع إلى ما قبل دخول الفاطميين إلى مصر بسبعة عشر عاماً، ومن المرجح أن المعز كثيراً ما كان يجذب قلوب أتباعه بالذهب، وأنهم حملوا كثيراً من هذه النقود لتوزيعها عليهم قبل دخولهم النهائي لمصر سنة ٣٥٨هـ^(٨٧).

ومن تلك الوسائل التي أقدم عليها الفاطميون لتهيئة البلاد لهم، أنه عندما توفي كافور الإخشيدي سنة ٣٥٧هـ أرسل المعز إلى دعااته في مصر أعلاماً أمرهم أن يوزعونها على من يبايع من الجند عند وصول جنوده إلى مصر^(٨٨).

وهناك نقطة في غاية الأهمية ذكرها المقرئ في الجزء الأول من كتابه: "اتعاظ الحنفا" عند ترجمته للمعز لدين الله، وهي: "وكتب اسمه على الطرز بتنيس ودمياط والقيس والبهنسي قبل أن يملك مصر"^(٨٩). ويعلق محقق الكتاب أن المقرئ كان يقصد بذلك المدة التي مضت منذ تم لجوهر فتح مصر إلى أن انتقل إليها المعز واتخذها مقراً لخلافته^(٩٠).

وواقع الأمر أن عبارة المقرئ وحسب تصور الباحث لا تدل على ما ذهب إليه محقق الجزء الأول من "اتعاظ الحنفا" فعبارة "قبل أن يملك مصر" تنطوي على الفترة التي سبقت استيلاء جوهر عليها، لأنه وبمجرد دخول جوهر إلى مصر أصبحت البلاد ملكاً للمعز، يذكر اسمه في الخطبة وينقش على الطراز والسكة. ومن ثم فليس هناك ما يدعو المقرئ إلى التأكيد على نقش اسم المعز على الطرز بعد دخول جوهر إلى مصر، ومن المرجح أنه كان يقصد الفترة التي سبقت دخول جوهر إلى مصر وليس بعدها، وربما تم ذلك عن طريق دعاة المعز، وقد مر بنا ما كانوا عليه من سطوة خلال الحكم الإخشيدى، إلى الحد الذي كانوا يمارسون فيه نشاطهم بصورة علنية، وليس من المستبعد أن يكون لرؤوس الحكم في نهاية الدولة الإخشيدية دور في ذلك، حيث "كان أكثر الإخشيدية والكافورية وسائر الأولياء والكتاب قد أخذت عليهم البيعة للمعز"^(٩١). ومن المحتمل أنهم قاموا بهذه الأعمال في مناطق تبعد عن سلطة الحكومة المركزية كتينيس ودمياط والقيس والبهنسي، مستغلين في ذلك سوء الأحوال السياسية التي تعرضت لها مصر في أواخر الدولة الإخشيدية وخاصة بعد وفاة كافور الإخشيدى!!

وعلى أية حال فقد كانت المنسوجات أيضاً إحدى وسائل الدعاية التي لجأ إليها الفاطميون لنشر دعوتهم في مصر وربما للإنعام بها على كبار رجال الحكم في العصر الإخشيدى ممن دخلوا في طاعتهم. وقد عثر في حفائر الفسطاط على قطعتين من المنسوجات يحملان اسم الخليفة المعز لدين الله إحداهما مؤرخة بعام ٣٤٥هـ، والأخرى تحمل تاريخ ٣٥٥هـ.

وفيما يتعلق بالقطعة الأولى فهي محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وعليها سطر من الكتابة الكوفية نصه: "بسم الله الملك الحق المبين وصلى الله على [محمد] خاتم النبيين وعلى آبائه الطيبين بركة من الله وغبطة ويسر وسرور وسلامة وسعادة وجلالة وعصمة وتأيد وتوفيق لعبد الله أبى تميم الإمام المعز لدين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وأبنائه الأكرمين وسلم تسليماً مما عمل بالمنصورة سنة خمس وأربعين

وثلاثية^(١٦). ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أن هذد القطعة تعتبر أقدم قطعة قماش فاطمية وقد لُسجت قبل أن يفتح الفاطميون مصر ولكنها وصلت إلى تلك البلاد عن طريق التجارة أو جاءت مع المعز نفسه عند حضوره إلى مصر^(١٧). على أن الباحث يميل أن تكون تلك القطعة قد وصلت لمصر كما سبق الإشارة كنوع من أنواع الدعاية للفاطميين أو هدية لأحد أنصارهم في العصر الإخشيدى، وإن كان من غير المستبعد أن تكون قد وصلت مع المعز ضمن ما حمل معه من متاع، خاصة أنه ورد ما يفيد العثور في خزان الفرش عام ٣٩١هـ على واحد وعشرين عدلاً كتب عليها "الحادى والثلاثون والثلاثمائة من عمل العبيد" وقد ذكرت السيدة رشيدة بنت المعز أنها مما كانت في أقطار الفرش المحمول من القيروان إلى مصر مع المعز^(١٨)، كما ذكر أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية خريطة من الحرير "كان المعز لدين الله أمر بعمله في سنة ثلاث وخمسين وثلاثمائة"^(١٩). ولن كانت تلك القطعة التي نحن بصددتها تمثل جزءاً من ثوب المعز أو أحد أمراء البيت الفاطمى فمن الصعب أن يعتقد أنها وفدت مع المعز، فالفارق بين تاريخ صناعتها ٣٤٥هـ وتاريخ دخول المعز مصر عام ٣٦٢هـ هو ١٧ عاماً، وما عُرف عن الفاطميين من بدخ وإسراف يجعل إمكانية احتفاظهم بمثل هذه الملابس طيلة هذه الفترة أمراً ينظر إليه بشيء من الحذر. أما كون هذه القطعة قد وصلت من إفريقية إلى مصر عن طريق التجارة، فرغم إمكانية وجود علاقات تجارية بين مصر في العصر الإخشيدى وإفريقية في العصر الفاطمى، فإن ما حوته تلك القطعة من عبارات دعائية للمعز وآبائه وأبنائه، ومكان عملها بعاصمتهم المنصورية، يجعل من الصعب أن تكون هذه القطعة وغيرها قد دخلت مصر بيسر وسهولة وبمباركة من الدولة الإخشيدية، خاصة أن تاريخ هذه القطعة ٣٤٥هـ لم تكن الدولة الإخشيدية فيه قد تعرضت بعد للانهايار ولم تفقد السيطرة على البلاد.

أما القطعة الثانية فهي أكثر أهمية لنا بالنسبة للقطعة الأولى، وهذه القطعة كانت محفوظة في مجموعة ثانو، وتحتوى على العبارة التالية "بسم الملك الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معبد أبى تميم الإمام المعز لدين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه سنة خمس وخمسين وثلاثمائة"^(٢٠). وتذكر "سيدة إسماعيل كاشف" احتمال كون تلك القطعة من مجموعة صنعت لإهدائها للمعز، وأنها تشهد بأن كالورا كان حريصاً على وده وصداقته، وأنه كان "يكسب الوقت" ويرى أن مصر آيلة لا محالة إلى الفاطميين، أو من المحتمل أن يكون هناك خطأ كتابى في تاريخ القطعة. كما لا تميل أن يستنبط من تلك العبارة أن تكون مصر قد دخلت في طاعة الفاطميين في ذلك التاريخ^(٢١). ويتفق الباحث مع ما ذهب إليه سيدة إسماعيل كاشف من عدم الميل إلى أن تكون مصر قد دخلت في طاعة الفاطميين في تاريخ هذه القطعة ٣٥٥هـ. على أنه من المستبعد الاعتقاد بما ذهب إليه من احتمال وجود خطأ كتابى في تاريخ القطعة، فهي لم تكن الحالة الأولى التي يعثر فيها بمصر على نماذج فاطمية تحمل تاريخ يسبق دخولهم البلاد. فقد سبق الإشارة إلى ذلك الدينار الذى يحمل اسم المعز وتاريخ ٣٤١هـ، كما سبق الإشارة أيضاً إلى قطعة النسيج التي تحمل اسم المعز أيضاً وتاريخ ٣٤٥هـ. ومن الطبيعى أن يكون

هناك كثير غيرهما وربما منها تلك القطعة موضع الدراسة. أما احتمال أن تكون تلك القطعة قد صنعت ضمن مجموعة لإهدائها للمعز وأنها دليل على حرص كافور على كسب وده وصداقته. فهو احتمال يجب التعامل معه بحذر، وربما كان من الجائز أن تكون تلك القطعة أو غيرها قد صنعت عن طريق بعض كبار رجال الدولة الإخشيدية ممن أداؤوا بالطاعة للمعز، وفي مراكز صناعة النسيج النائية عن أعين الحكومة المركزية، أما كافور ذاته الذي كان يمثل رأس الدولة آنذاك فيصعب الاعتقاد بأن أقر نقش اسم المعز على المنسوجات حرصاً منه على وده وصداقته، إذ أن ذلك يعنى اعترافاً رسمياً منه بخلافة المعز^(٩٨) والخروج على الخلافة العباسية وهو أمر لم تمل له سيدة إسماعيل كاشف، ويتفق الباحث معها فيه.

ولكن بماذا يمكن أن نفسر وجود تلك القطعة بمصر وهي تحمل اسم المعز وتاريخ ٣٥٥هـ. هناك احتمال أن تكون تلك القطعة قد صنعت في بلاد المغرب وقدم بها دعاء المعز إلى مصر كأحد وسائل الدعاية للفاطميين شأنها في ذلك شأن المسكوكات أو قطع النسيج التي حملت أيضاً تاريخ يسبق دخول الفاطميين لمصر. وربما يدعم هذا الرأي أنه عُثر في إحدى القرى القريبة من بنسنية بالأندلس في منطقة تسمى "Carrion de Cades" على تحفة عاجية صنعت في إفريقية (بالمنصورية)^(٩٩). وتحمل اسم الخليفة المعز لدين الله أيضاً، والنص الذي تحويه منقوش بالخط الكوفي، ويقرأ: "بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معد أبو تميم المعز [لدين الله] أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعته.. محمد الخراساني"^(١٠٠). مما يرجح أن تلك التحفة قد وصلت للأندلس كنوع من أنواع الدعاية أيضاً للخليفة المعز وللمذهب الفاطمي.

ومن الجدير بالذكر أن تلك التحفة تتفق في عباراتها مع قطعة النسيج التي نحن بصدددها والتي عُثر عليها في مصر من حيث البسمة والآية القرآنية وذكر اسم المعز لدين الله. ومما يلاحظ أن الآية القرآنية في كلا النموذجين "نصر من الله وفتح قريب"^(١٠١). كانت من الآيات ذات الأهمية الخاصة لدى الفاطميين، وشاع تسجيلها على راياتهم^(١٠٢). فربما عنت في الحالتين اللتين نحن بصدددهما تبشير بقرب فتح الفاطميين لمصر والأندلس وتأييد من الله بنصرهم. ولعل ذلك الاستنتاج يؤيده قطعة من النسيج محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحمل اسم الخليفة الحاكم بأمر الله وتاريخ ٣٩٧هـ، عليها سطر بالخط الكوفي نصه: "نصر من الله وفتح مبين لعبد الله ووليه أبي على المنصور الحاكم بأمر الله أمير المؤمنين". ويذكر أحد الباحثين أن تلك القطعة تعكس مظاهر ابتهاج الخلافة الفاطمية في هذه السنة التي تم فيها النصر على أبي ركة^(١٠٣). أي أن العبارة في هذه القطعة "نصر من الله وفتح مبين" تشير إلى تمام النصر للفاطميين وتمكينه، بينما في قطعة النسيج التي عُثر عليها في مصر والمؤرخة بعام ٣٥٥هـ، وكذلك التحفة العاجية التي عُثر عليها في الأندلس استخدمت الآية "نصر من الله وفتح قريب" استبشاراً بقرب فتح الفاطميين لهذين البلدين! وقد نجحوا في مصر، وبذلوا غاية جهدهم في الأندلس ولم يصيبوا.

أما وإن انتقلنا إلى علاقة الفاطميين بعد استقرارهم بمصر مع بلاد المغرب، فقد

حرص الفاطميون على أن يكون انتقالهم هذا انتقالاً حقيقياً بمعنى الكلمة ولم يكن مجرد توسع بغرض كسب أراضي جديدة للخلافة الفاطمية. وكان المعز يشعر بانتقاله إلى مصر أن صلتة الفعلية قد انقطعت بإفريقية، ومن ثم حرص على نقل كل ذخيرته وأمواله^(١٠٤) وحتى ثوابيت آبائه، واستخلف على إفريقية أسرة بربرية محلية هي أسرة بنى زيري (٣٦١-٣٧٣هـ)، وكان على رأسها يوسف بن بلكين الصنيجي (٣٦١-٣٧٣هـ)، واستخلف على حكم صليقية أسرة عربية تنسب إلى قبيلة بنى كلب. أما طرابلس فقد عهد بها إلى عبد الله بن يخلف الكتامي^(١٠٥).

وقد أحدث انتقال المعز من إفريقية إلى مصر شيئاً غير قليل من الاضطرابات في حكم بلاد المغرب، فأصبحت هذه البلاد دار إمارة بعد أن كانت دار خلافة، وانتقلت الرئاسة من الخليفة إلى شخص يقوم مقامه يشبه "نائب الملك" الآن، وأصبح يوسف بن بلكين يتلقى أوامره من الخليفة الفاطمي في مصر^(١٠٦).

على أن بنى زيري عجزوا عن بسط سيطرتهم على كل أنحاء المغرب الأدنى والأوسط، وإن كانوا قد احتفظوا بولاية إفريقية بما في ذلك عاصمتها القيروان، فقد عجزوا تماماً عن بسط سيطرتهم على المغرب الأوسط التي اقتطعها أحد أبناء عمومته وهو حماد بن بلكين بن زيري (٤٠٥-٤١٩هـ)، الذي أسس الدولة الحمادية متخذاً من القلعة (قلعة بنى حماد) عاصمة لملكه^(١٠٧).

وقد ظلت إفريقية خاضعة لحكم الفاطميين يصدر منها تقليد الخليفة الفاطمي للأمراء الصنهاجية، ويتبادلون المودة والهدايا إلى أن تنكر لهم المعز بن باديس سنة ٤٤٣هـ، وخرج على طاعتهم وعلى المذهب الإسماعيلي، وشد أزر السنة، ودخل في طاعة الخليفة العباسي القائم، فدعا له على منابر بلاده ونقش اسمه على السكة، كما أمر بلبس السواد شعار العباسيين، فصنع أعلاماً سوداء وملابس سوداء لرجال دولته^(١٠٨). على أن قطع المعز بن باديس الخطبة للخليفة الفاطمي (المستنصر)^(١٠٩) لا تعني انقطاع الصلة بين بنى زيري في إفريقية والفاطميين في مصر كما سيتضح فيما بعد.

أما بالنسبة لبنى حماد فقد اعترفوا في بادئ الأمر بسلطة الفاطميين في مصر، وكان حماد بن بلكين يرسل لخلفائهم الهدايا في القاهرة ويصله منهم مثلها، ولكنه مالبت أن خلع عنهم هذا الولاء وأعترف بالخلافة العباسية^(١١٠) وتبعه من أولاده الناصر (٤٥٤-٤٨١هـ) الذي أسس بجاية ونقل إليها ما كان بالقلعة من نفائس في سنة ٤٦٠هـ ثم المنصور (٤٨١-٤٩٨هـ) وقد امتدت الدولة على يدهم غرباً إلى فاس وجنوباً إلى الذاب ووادي ريغ ووجلان^(١١١). على أن خروج بنى حماد عن طاعة الفاطميين لا يعني أيضاً انقطاع صلاتهم بالفاطميين في مصر، فهناك العديد من المظاهر التي تؤكد وجود علاقات بينهم، كما سيتضح فيما بعد.

وخلف بنى زيري وبنى حماد في حكم بلاد المغرب دولة المرابطيين (٤٤٨-٥٤١هـ). ثم من بعدهم دولة الموحدين (٥٢٤-٦٦٨هـ). وقد عاصرت الدولة الفاطمية في مصر طيلة حكم الدولة الأولى في بلاد المغرب، وردحاً من الزمن من حكم الدولة الثانية. وفيما يتصل بعلاقة الفاطميين بالمرابطيين. فلم تكن علاقة ودية، ولم يعترف

المرابطون بإمامة الفاطميين، بل كانوا يكفرونهم ويرمونهم بالزندقة والإلحاد، وانحازوا واعترفوا بسيادة الخلافة العباسية في بغداد^(١١٢). أما بالنسبة لعلاقة الفاطميين بالموحدين، فلم تكن أحسن حالاً من علاقتها مع المرابطين، إذ كانت علاقات في مجموعها متأزمة^(١١٣). على أن العلاقات بين الدول لم يكن يحكمها أبداً أهواء الساسة من رجال الحكم وتوجهاتهم، فكم شهد التاريخ الإسلامي تأزمات قصوى بين بعض بلدانه ونجد العلاقات بين شعوبها أحسن ما تكون. ونظراً لما تمتعت به مصر من أهمية خاصة بالنسبة لبلاد المغرب وخاصة لموقعها الجغرافي المتميز ودوره في نقل التجارة من بلدان الشرق إلى المغرب العربي، وكذلك كونها موضع عبور الحجاج المغاربة إلى الأراضي الحجازية، فمن الطبيعي أن تستمر العلاقات بين الجانبين وإن تأزمت العلاقات السياسية والمذهبية بين رؤوس الحكم. ويجب أن يؤخذ في الاعتبار أن الشعوب لها مالها من أهمية في نقل التأثيرات الفنية والحضارية بين البلدان؛ فمنهم المفكرون والفنانون والصناع والمعماريون والمهندسون وغيرهم؛ فهم صناع الحضارة والفنون في كل قطر وهم أداة نقلها من بلد إلى آخر.

وعلى أية حال فمنذ أن دخل جوهر الصقلي بالقوات المغربية إلى مصر، مالت البلاد بكفتها نحو التأثير بالمظاهر الحضارية المغربية. ومما يلفت النظر كثافة وعظمة الجيش المغربي الذي صحب جوهر^(١١٤)، وقد قدر بأنه يزيد عن مائة ألف فارس^(١١٥).

وكان جل اعتماد الخليفة المعز لدين الله منذ استقراره في مصر على الجنود المغربية، الذين كانوا يمثلون معظم جيشه، ويشملون عدة طوائف من البربر؛ منهم الكتامية^(١١٦) والباطلية والمصامدة^(١١٧) والجدورية^(١١٨) وغيرهم. ف قيل أن الكتاميين بلغ عددهم عشرين ألف فارس، وبلغ عدد المصامدة مثلهم، وكان في جيشه أيضاً طائفة تعرف بـ "الباتليون" وهم رجال من أهل المغرب ودخلوا مصر قبل مجيء الفاطميين^(١١٩) وقيل إن عددهم بلغ خمسة عشر ألف فارس^(١٢٠). وذلك بالإضافة إلى طائفة كبيرة من أهل زويلة^(١٢١). الذين دخلوا مصر في صحبته^(١٢٢).

ولم تقتصر قافلة المعز الوافدة من المغرب على الجنود، بل كانت تشمل أيضاً العلماء والشعراء والأمراء والقضاة والمفكرين، وكان ضمنها كذلك المعماريين والفنانين والتقنيين^(١٢٣). ويذكر "السيد عبد العزيز سالم" أن بعض الحند المغربية في الجيش الفاطمي كانوا ملمين بأصول البناء، عارفين بفنون الزخرفة، "وهذا يفسر كيف أن بعض المظاهر المصرية المغربية تظهر بوضوح في كثير من المنشآت التي أقامها الفاطميون في القاهرة من مساجد، وكيف تأثر فن البناء والزخرفة في مصر الفاطمية بالتقاليد الفنية المغربية التي حملها الفاطميون معهم من المهدية أو المنصورية، وتتمثل في عديد من العناصر المعمارية والزخرفية^(١٢٤).

وهناك بعض الأدلة التي تؤكد على أن الجيش الذي صحب جوهر عند دخوله مصر، كان من ضمنه فنانون ومعماريون، فقد ذكرت المصادر التاريخية أن جوهر قد اختط القصر في الليلة التي أناخ فيها (١٨ شعبان سنة ٣٥٨هـ) فلما أصبح المصريون حضروا لتنهئته

فوجدوه قد حفر أساس القصر بالليل وكانت فيه أزوارات غير معتدلة فلما شاهدها جوهر لم تعجبه ثم قال: "قد حفر في ليلة مباركة وساعة سعيدة فتركه على حاله وتماذى في بنيانه حتى أكمله"^(١٢٥). ومن المستبعد تماماً أن يبحث جوهر في تلك الليلة عمن يقوم بهذا العمل من أهل مصر، بل لابد أن قام به من قدم معه عن فنانين ومعماريين وبنائين مغاربة. بل ومن الطبيعي أيضاً أن يستمر هؤلاء الفنانون في استكمال ما تم إنشائه من العمانر الفاطمية فيما بعد. كما ذكر المقرئ أن جوهر أنزل في المناخ الذي رسم له المعز موضع القاهرة^(١٢٦). كما المرجح أن جوهر لم يلتزم بالموضع الذي اختاره المعز لإنشاء تلك المدينة فحسب بل أيضاً التزم بتوجيهاته في تخطيطها^(١٢٧). مما يوحى بأن تخطيط مدينة القاهرة وتصميم عمارتها قد وضع مسبقاً في إفريقية. بل وكانت تحت إشراف الخليفة المعز ذاته.

وقد اختط جوهر في وقت تخطيط القاهرة عدة خطط أو حارات نزلت بها القبائل أو الأقوام الذين صحبوه من بلاد المغرب^(١٢٨). أو كما ذكر المقرئ "اختطت كل قبيلة خطة عُرفت بها فزويلة بنت الحارة المعروفة بها، واختطت جماعة من أهل برقة الحارة البرقية، واختطت الروم حارتين حارة الروم الآن (البرانية) وحارة الروم الجوانية بقرب باب النصر"^(١٢٩). أو تلك الخطط التي اختطها المغاربة الذين وفدوا إلى مصر مع الخليفة المعز لدين الله^(١٣٠).

ومن أهم تلك الخطط أو الحارات التي أنشئت بالقاهرة للطوائف الوافدة من بلاد المغرب:

- حارة الباطلية: وقد عُرفت بطائفة يقال لها "الباطلية" وقد سموا بذلك لأنه عندما قسم المعز العطاء في الناس جاءت إحدى الطوائف فسألت عطاءً فقيل لها فرغ ما كان حاضراً ولم يبق شيء فقالوا رحنا نحن في الباطل، فعرفت الحارة بهم^(١٣١).
- حارة كتامة: وهي مجاورة لحارة الباطلية، وقد كانت منازل كتامة بها عندما قدموا من المغرب مع القائد جوهر ثم مع المعز^(١٣٢).
- حارة البرقية: في هذه الحارة نزل جماعة من أهل برقة واستوطنوها فعرفت بهم وسميت البرقية على اسمهم، وكانوا جماعة حضروا في صحبة المعز لدين الله عندما حضر إلى مصر^(١٣٣).
- حارة الجوذرية: وهي تنسب إلى جماعة يعرفون بالجوذرية اختطوها وكانوا أربعمائة رجل منسويين إلى جوذر خادم الخليفة الفاطمي المهدي، وكان منهم أبو علي منصور الجوذري الذي كان في زمن الخليفة العزيز على الأحباس وزادت مكانته في خلافة الحاكم^(١٣٤).
- حارة زويلة: وقد اختطتها قبيلة زويلة ونزلت بها فعرفت باسمها. وكذلك هي التي اختطت البابين المعروفين بباب زويلة^(١٣٥).
- حارة الروم: وهي في داخل باب زويلة، وقد اختطها الروم الواصلون في صحبة القائد جوهر حين بنائه القاهرة فعرفت بهم ونسبت إليهم^(١٣٦).

• حارة المصامدة: وتنسب لطائفة المصامدة من البربر الذين قدموا مع المعز من المغرب^(١٣٧).

ومما يؤكد حرص الفاطميين على اصطحاب أكبر قدر أتيح لهم من أهل المغرب أنهم أشركوا مع كل موظف مصري موظف آخر مغربي^(١٣٨). وربما رغبوا في ذلك لضمان سيطرتهم على الدواوين وتسيير شئون الدولة وفق النظم التي كانت متبعة لديهم في بلاد المغرب.

بل وقد حرص الفاطميون على أن يصحبوا معهم من بلاد المغرب حتى طوائف المهرجين، وقد أشار المقرئى ضمن أحداث سنة ٥١٢ هـ إلى "الضحكية" وذكر أنهم ممن وفدوا مع المعز لدين الله إلى مصر، وأنهم حتى هذا التاريخ كانوا يلبسون المناديل ويرخون العذب ويلبسون الثياب بالأكمام الواسعة، وفي أرجلهم الصاجات، وفي الأعياد يشدون أوساطهم بالعراضي الديققي، ولا يتقدمهم أحد إلى الخليفة على ما جرت به عادتهم في المغرب^(١٣٩).

ومن المعروف أن للفاطميين العديد من النظم والتقاليد والرسوم الخاصة بهم^(١٤٠)، ومن الطبيعي أن يكون ما استعمل منها بعد قدومهم إلى مصر، قد سار على نفس النظم التي كانت متبعة لديهم في بلاد المغرب. ومنها على سبيل المثال استعمال المظلة التي تحمل على رأس الخليفة عند ركوبه^(١٤١). ومن المرجح أن الفاطميين هم أول من استعملوها من ملوك الإسلام في المغرب ثم نقلوها إلى مصر^(١٤٢). ويعتقد بعض الباحثين أن تلك العادة كانت جارية في بلاد المغرب قبل الإسلام، حيث كان الناس يظللون حكامهم بريش الطاووس، فاتخذها الفاطميون من الديباج أو الخز المحلى بالذهب والمرصع بالجواهر وحولها الأعلام تختلف ألوانها باختلاف الأحوال^(١٤٣).

وثُعد التجارة من أهم العوامل التي ساهمت في توطيد أو أواصر العلاقات بين مصر وبلاد المغرب، وقد سبقت الإشارة إلى ما مثلته مصر من أهمية في عبور سلع الشرق إلى بلاد المغرب العربي. ومن ناحية أخرى فقد كان لموقع إفريقية أيضاً أهمية بالنسبة لتجارة مصر، حيث توسطت القيروان الطريق بين مراكش ومصر^(١٤٤). وقد ساهمت القوانين التي سنّها الخليفة المعز لدين الله في إفريقية على تشجيع العمليات التجارية مما أدى إلى رواجها، وأصبحت القيروان مقراً للتجارة العالمية في بلاد المغرب يصل إليها التجار من كل الأنحاء ليستوردوا منها منتجاتها ويبيعوا فيها تجارتهم^(١٤٥).

وكان لاستيلاء الفاطميين على مصر أثر كبير في نشاط التجارة بينها وبين بلاد المغرب وذلك نتيجة لخضوع الاقليمين إلى سلطة سياسية واحدة مما أدى إلى تزايد التسهيلات الممنوحة لتجارهما^(١٤٦). كما أن الطرق البرية بين مصر وبلاد المغرب أصبحت منتظمة وواضحة منذ رحلة المعز إلى مصر، مما ساهم في تسيير العمليات التجارية بين الجانبين^(١٤٧)، خاصة أن المعز لدين الله قد حرص قبل انتقاله من بلاد المغرب إلى مصر على إنشاء الآبار والاستراحات على الطريق الموصل من إفريقية إلى مصر استعداداً لرحلته إليها^(١٤٨).

وعلى إثر انتقال الخلافة الفاطمية إلى مصر نشطت علاقاتها التجارية مع بلاد المغرب، وأعطى الفاطميون للتجار المغاربة الكثير من الامتيازات مما جعلهم من الطوائف المميزة بين تجار العالم، كما أنهم شجعوا أعداداً كبيرة من التجار المغاربة على الاستقرار بمصر وتنمية رؤوس أموالهم بها^(١٤٩).

وإذا كان من الطبيعي أن تنشط العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية، ونوابها من بنى زيري في المغربين الأدنى والأوسط^(١٥٠) فمن الملاحظ أن تلك العلاقات لم تتعرض لعقبات بعد خروج الدولة الصنهاجية عن طاعة الفاطميين فاستمر التبادل التجارى نشطاً بين الجانبين^(١٥١). كما أن العلاقات بين الفاطميين في مصر وبنى حماد كانت مزدهرة. نتيجة لتوطيد الحماديين علاقاتهم مع الفاطميين، وإبقائهم على عملتهم تابعة لهم حتى آخر عهد أمرانهم يحيى بن العزيز بن باديس (٥١٨-٥٤٨هـ)، مما أدى إلى استمرار قوة النشاط التجارى بين الجانبين وذلك على حساب الصنهاجية من بنى زيري الذين ضربوا العملة باسمهم وحرّموا الفاطميين من تداول عملتهم^(١٥٢).

ومما يؤكد متانة العلاقات التجارية بين مصر وبلاد المغرب أن ثمانين بالمائة عن وثائق الجنيزة خاصة بالمغاربة الذين وفدوا إلى مصر بأعداد كبيرة، فقد احتوت الجنيزة على أكثر من أربعمائة خطاب لهؤلاء التجار المغاربة، الذين كانوا يأتون إلى مصر بالسلع من شمال وغرب ووسط أفريقيا، وأحياناً من أوروبا، وكانوا يجلبون الذهب ويدفعون به أثمان مشترياتهم من السلع والبضائع التي كانت تصل إلى مصر من المنتجات الهندية^(١٥٣).

وتحمل كثير من وثائق الجنيزة أسماء عائلية لتجار مغاربة كالفاسي والهاجري والطرابلسي، وتحتوى أيضاً على أسماء الأندلسي والصقلي، ويشير "جواتيان" إلى أن هؤلاء التجار لم يجيئوا من الأندلس أو المغرب أو الجزائر أو صقلية أو ليبيا، وأن قاعدة انطلاقهم الأساسية كانت القيروان وشقيقتها المهدية^(١٥٤). كما تحتوى هذه الوثائق على العديد من أسماء أشخاص مشتقة من مدن إفريقية مثل الصفاقسي، والقابسي، والماجاني، والجرجي وغيرها^(١٥٥).

وقد أشارت وثائق الجنيزة أيضاً إلى أن الكثير من تجار إفريقية قد استقروا في مصر ليس في الفسطاط أو الإسكندرية، أو مراكز الكتان الشهيرة في مدينتي بوسير وتينيس فحسب، بل أيضاً في مراكز أصغر حيث يوجد الكتان والنيلة - قوام المحاصيل المصدرة - وقد جاء هؤلاء التجار لقضاء أعمالهم التجارية في مصر أو للاستقرار بها، وظلت أسراتهم الأصلية باقية لبعض الوقت في إفريقية^(١٥٦).

ومما يؤكد نشاط التجار المغاربة في مصر، أنه كان بها أسواق خاصة عرفت بهم، فقد كان بالفسطاط سوق يعرف بسوق المغاربة، وسوق أخرى يعرف بسوق البربر، وقد كان يتجمع بها تجار تلك الطوائف لبيع المنتجات الخاصة ببلادها وشراء ما تحتاجه^(١٥٧). وكان بالإسكندرية أيضاً سوقاً يعرف بسوق المغاربة، وكان يباع فيه الثياب والفرش المغربية من البرانس المخططة أو البيضاء ذات غطاء الرأس المدبب أو بغيره، وما يعرف في العامة المغربية بالقب، وكذلك كان يباع بها الملاحف والأخفاف الفاسية المطرزة، والبسط

الصوفية، والشاشات المغربية، والمناديل وغيرها^(١٥٨).

ومن العوامل الدالة على أهمية التجارة المغربية بالنسبة لمصر، أن العملات المغربية وجدت طريقها بكميات وافرة إلى مصر، وقد تدفقت على البلاد نتيجة للرواج الاقتصادي بين الجانبين وكذلك لنشاط طرق الحج بين بلاد المغرب ومصر، حيث كان الحجاج المغاربة يفضلون الطريق عبر مصر أثناء رحلتهم إلى الأراضي الحجازية، وكانوا يدفعون مكوساً بالدنانير المغربية عند مرورهم بثمر عيذاب، وكان كل حاج يدفع منها ثمانية دنانير^(١٥٩). وليس أدل على ما بلغت العملات المغربية في مصر ما ورد في وثائق الجنيزة بأنه في عام ٣٩١ هـ، صدرت إلى مصر كميات كبيرة من الفضة المغربية، وأن أحد تجار القيروان يسأل مراسله أن يشتري له دراهم القيروان من أسواق مصر^(١٦٠).

وعلى الرغم من سوء الأحوال السياسية بين الفاطميين والمرابطيين، فقد كان هناك ثمة تبادل تجارى بين الجانبين، وإن كان ورد ما يفيد أن السلع لا تتجه مباشرة من الإسكندرية إلى موانئ المغرب في العصر المرابطي، بل كانت تتجه إلى ميناء المرية التابع آنذاك للدولة المرابطية^(١٦١). وعلى الرغم من ذلك فقد احتل الدينار المرابطي المكانة السامية في الأسواق المصرية، لأن المرابطيين تملكوا مصادر الذهب غربى السودان. وكانت الحاجة ملحة في أواخر العصر الفاطمي لدنانير المغرب، إذ أنها كانت العملة العالمية في ذلك الوقت، وكان تجار المغرب يطلبون الدفع بعملتهم عند وصولهم إلى الأسواق المصرية^(١٦٢).

أما بالنسبة لطرق التجارة الواصلة بين مصر وبلاد المغرب، فكان هناك طرق برية وأخرى بحرية. وفيما يتعلق بالطرق البرية فكانت أربعة هي: الطريق الساحلى وهو أكثر أمناً وراحة للقوافل^(١٦٣). والطريق الثانى يقع إلى جنوب الطريق الساحلى ويبدأ من القسطنطينية يتجه غرباً إلى القيروان والسوس. أما الطريق الثالث فكان يمر بالواحات الداخلة، ويتجه إلى السودان الغربى متجهاً إلى غانة ثم يعدل عنه إلى سجلماسة. وآخر هذه الطرق يتجه من البهنسا بمصر حتى يصل إلى سجلماسة، وإن كان غير مطروق^(١٦٤). (شكل ٣٣). أما الطريق البحرى فقد كان هو الطريق الأساسى الذى يربط ما بين الموانئ المصرية والموانئ المغربية، فكانت السفن تنتقل ما بين الإسكندرية والمهديّة^(١٦٥). كما كانت السفن تنتقل أيضاً بين الموانئ المصرية كالإسكندرية وبين موانئ المغرب الأوسط في عهد بنى حماد كميناء بجاية^(١٦٦) (شكل ٣٣). وقد زادت أهمية هذا الطريق البحرى بعد زحفة بنى هلال على إفريقية^(١٦٧) مما كان له تأثيراً في غاية السوء على الطرق البرية^(١٦٨).

ومن ناحية أخرى فقد لعبت إفريقية دور همزة الوصل بين الموانئ الأندلسية والمصرية، حيث كان كثير من تجار الأندلس يبيعون ما يحملونه معهم من سلع أندلسية مثل الحرير والنحاس في تونس، ثم يشترون من هناك المنتجات المصرية مثل الكتان لحملها إلى الأندلس^(١٦٩).

وكان من جراء الصفاء السياسى فترة اعتراف بنى زيرى وبنى حماد بالسلطة للفاطميين في مصر، أن تبادلت الرسائل والهدايا بين الجانبين. ومنها تلك الهدية التى

أرسلها الأمير يوسف بن بلكين بن زيرى إلى الخليفة الفاطمي العزيز وذلك في عام ٣٦٥هـ^(١٧٠). كما وردت هدية من الأمير منصور ابن بلكين إلى الخليفة العزيز أيضاً وذلك في عام ٣٨٣هـ كانت تحتوى على مائة وخمسين فرساً وخمس عشرة بغلة مسرجة، ومائة وثمانين فرساً ذكوراً، وخمسين حجرة. وخمسين بغلة بأجلة (أعطية). وثلاثمائة بغل بكف، منها مائة بغل تحمل صناديق المال، وخمسمائة وخمسة وثلاثون حملاً تحمل البر. وغيرها؛ منها مائة عليها أحمال المال، وكلاب صيد، وخمسة أفراس بسروجها لولد العزيز، وعشرون فرساً بأجنة. وخمسة عشر خادماً صالقة^(١٧١).

وقد أرسل الخليفة العزيز في عام ٣٨٤هـ إلى المنصور بن بلكين هدية منها فيل. ومائة فرس ملجمة، وبغال، وبخاتي، وثلاثون قبة مثقلة. وأحمال محزومة فيها بز من عمل تنيس ودمياط وغيره، وبلور، وصينى، وعشر خلج مذهبة بمناديلها، وعشرة أفراس بمراكب ذهب من خيول العزيز الخاصة^(١٧٢).

ووصلت من مصر في خلافة الحاكم بأمر الله عام ٣٨٨هـ هدية إلى أمير إفريقية ناصر الدولة باديس تشتمل على الجواهر والأعلاق النفيسة. فاستقبلها الأمير الصنهاجى ودخلت بين يديه إلى مدينة المنصورية^(١٧٣). وفي عام ٤٠٣هـ أرسل الخليفة الحاكم بأمر الله هدية جلييلة إلى ناصر الدولة باديس وإلى ابنه المعز بن باديس. ووصلت تلك الهدية في مركب إلى المهديّة، واستقبلها المعز بالبندود والطبول^(١٧٤).

وأرسل الأمير ناصر الدولة باديس في عام ٤٠٥هـ هدية جلييلة إلى الخليفة الحاكم بأمر الله، ودعها عند مدينة المنصورية، فوصلت إلى المهديّة، وكان حاملها إلى الخليفة الحاكم يعلى بن فرج، وقد احتوت على مائة فرس ذات سروج محلاة شدت عليها ثمانية عشر حملاً أفاصاً، واشتملت أيضاً على ثمانية وعشرين حملاً من الخبز والسمور وغير ذلك، كما أرسلت السيدة أم ملال أخت ناصر الدولة معها هدية إلى السيدة أخت الحاكم، إلا أن تلك الهدية استولى عليها العرب عند برقة^(١٧٥).

وبعث الخليفة الحاكم بأمر الله إلى الأمير المعز بن باديس في عام ٤١١هـ رسولاً يحمل إليه سجلاً وسيفاً مكللاً بنفيس الجواهر، وخلعه عن لباسه الخاص لم ير الناس مثليها. فاستقبله المعز بن باديس في أجمل زى وأكمل هيئة. فقرأ عليه الرسول السجل وكان فيه من التشريف ما لم يصل لأحد قبله^(١٧٦). وفي نفس العام ٤١١هـ أرسل الخليفة الحاكم إلى المعز بن باديس رسولاً يحمل سجلاً آخر رداً على ما أورده المعز من أخبار الأندلس. وانقرضت الدولة الأموية، وقيام القاسم بن حمود فيها^(١٧٧)؛ فشكر الحاكم بأمر الله المعز على ذلك، وأرسل إليه خمسة عشر علماً منسوجاً بالذهب. فاستقبلها المعز وركب وتلك الأعلام بين يديه^(١٧٨).

وتبادلت الرسائل والهدايا أيضاً بين الخليفة الفاطمي الظاهر والمعز بن باديس ففي سنة ٤١٣هـ أرسل الظاهر إلى المعز رسولاً يحمل إليه تشريقاً جليلاً وثلاثة أفراس من خيل ركوبه بسروج جلييلة، وخلعة نفيسة من نفيس ثيابه. ومنجوقين^(١٧٩) منسوجين بالذهب على قضيب فضة، وعشرين بنداً مذهبة ومفضضة، فاستقبلها المعز بن باديس أجمل استقبال.

وأعطاهما حقهما من الإكرام والاعتناء^(١٨٠).

وأهدى المعز بن باديس للخليفة الظاهر في سنة ٤٢٠هـ هدية جلييلة فيها عشرون جارية حسان، على نهوذهن حقاق فضة، وثلاثة أفراس، منها كميت بسرج ذهب زنته قنطار ذهب، من صياغة المغرب، وأشقر بسرج لؤلؤ، وأدهم^(١٨١) بسرج فضة بياض وزنه مائة قنطار. وخمسون درقة منشاة بالديباج، واثنان عشر صقليين، وعشرون خادماً سود، وألف وخمسمائة ثوب من سائر ألوان الخز المغربي، وأربعمائة غفارة من رفيع الطالقان، وعدة صناديق وأقفاص مملوءة سيوفاً وغيرها، ومن الثياب الصقلي، والثياب السوسى، والفراخات والعمائم الصقلي عدة آلاف. فأنفذ إليه الخليفة الظاهر بهدية جلييلة المقدار فيها من غرائب طرف بلاد الهند والصين وخراسان، واحتوت على ما دق من تيس ودمياط وتونة وأعمالها من الملابس والفرش والتعليق والأعلام والبنود والألوية على القضب الفضة المجراة بالذهب. وعدة من البخت الخراسانية تحمل سائر أنواع العماريات وألحاف والمجامل المصنوعة من العاج والأبنوس والصندل المضرب بالذهب والفضة، التى عليها أهله الذهب، المجللة بفاخر الأجلة، من الخسروانى الأحمر، والديبقي المذهب، وفيها من الجوارى الحسان المغنيات والراقصات، والخيول العربية التى على أكثرها سروج الذهب والفضة والجوهر. والعديد من الدروع والخوذ والجواشن المذهبة، والسيوف المجوهرة ما يعز وجود مثله وغير ذلك^(١٨٢).

وأهدى المعز بن باديس إلى الخليفة الظاهر في عام ٤٢٤هـ هدية جلييلة كان فيها: أربعة سباع وعشرين كلباً سلوقية، وعدة نمور، وشمع كثير، ومتاع جم، من ثياب خز وسوسى وصقلي، وزعفران، وعبيد من خدم بياض وسود، وغير ذلك^(١٨٣).

وكانت هناك ثمة علاقات ودية بين الخليفة المستنصر والمعز بن باديس فى الفترة التى سبقت خروج المعز عن طاعة الفاطميين، واستبدال دعوتهم بدعوة الباسيين. ومن مظاهرها تلك الهدية التى أرسلها المعز إلى المستنصر وقد قومت بأربعين ألف دينار، وكان من جملتها درقة^(١٨٤) مكلفة بالجواهر كانت للمهدى بالمغرب^(١٨٥).

وعقب وفاة المعز بن باديس تولى ابنه تميم ثم من بعده ابنه يحيى، ويرى بعض الباحثين أنه فى فترة حكم يحيى حاول معاودة الخضوع للفاطميين، وكانت تصله منهم الهدايا فأعاد اسمهم إلى الخطبة، وإن كان هذا الاعتراف لم يغير من الحالة شيئاً وظل آل باديس يتوارثون الإمارة دون تدخل من الخليفة الفاطمى، وأصبحت تبعيتهم الوحيدة تظهر فى وفد يرسله كل أمير جديد إلى مصر يبلغ الخليفة الفاطمى النبأ ويحمل بعض الهدايا التى يرد عليها الخليفة الفاطمى بهدايا مماثلة^(١٨٦). ومن مظاهر العلاقات الودية بين الطرفين فى هذه الفترة، تلك الهدية التى أرسلها الخليفة الأمرى فى عام ٥١١هـ إلى الأمير على ابن يحيى^(١٨٧). وفى جمادى الأولى عام ٥١٢هـ وصل إلى الخليفة الأمرى رسول من الأمير أبى منصور حسن ابن على بن يحيى، صاحب المهديّة، يخبره بانحيازه للدولة الفاطمية، وأن روجار صاحب صقلية تواصلت أذيته واستعد لمحاربتة، وطلب منه أن يسير لروجار يمنعه من ذلك، فأنفذ الأمر إلى روجار رسولاً، فأصلح بينهما^(١٨٨).

وفيما يتعلق بحالة الفاطميين مع بنى حماد فى المغرب الأوسط، فقد كانت تلك العلاقات ودية فترة اعتراف حماد بن بلكين بسلطة الفاطميين. وكانت الهدايا والرسائل تتبادل بين الطرفين^(١٨٩). وعلى الرغم من خروج انحماديين عن سلطة الفاطميين، فإن الصلات لم تنقطع بين الجانبين، ولم يفقد الفاطميون الأمل فى عودة المغرب إلى حظيرتهم، وكانوا يوضون أن يؤدى أمراؤها لهم ولو عظاهر الولاء الشكلىة، ونراهم يسارعون عند آيه بادرة، إلى بدل الهدايا والانعام بالألقاب إلى أمرائهم، وفى هذا الصدد ورد ما يفيد برحيل مركب فاطمى من الإسكندرية وهدية إلى صاحب بجاية فى سنة ٥٢٣هـ. أى عسى عهد الأمير الحمادى يحيى بن العزيز^(١٩٠).

وللعلاقات الثقافية أو الدينية بين مصر والمغرب أهمية خاصة فى دراسة الصلات الحضارية بين الجانبين، وإن كان من اليسير كما سبق الفصل بين مرحلتين مختلفتين فى تاريخ العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بين مصر والمغرب، وهما مرحلتا ما قبل دخول الفاطميين إلى مصر وما بعد ذلك، نظراً لدخول تلك العلاقات بعد دخول الفاطميين إلى مصر وضعفها فيما قبل ذلك. فإنه من الصعوبة بمكان السير على هذا النهج بالنسبة للعلاقات الثقافية أو الدينية. إذ أن الصلات بينهما فى هذا المجال ترجع إلى الفترة التى تلت الفراغ من فتوح المغرب واستقرار الأمر بها للمسلمين. فقد كانت أول بعثة أرسلت لتعليم أهل المغرب القرآن والفقه واللغة العربية، تلك التى أرسلها الخليفة عمر بن عبد العزيز فى عام ٩٩ أو ١٠٠هـ، وكانت تتكون من عشرة رجال عن خيرة التابعين كان على رأسهم إسماعيل بن عبيد الله بن أبى المهاجر، ومما يلفت النظر أن سبعة من هؤلاء العلماء التابعين كانوا مصريين ثقة عند المحدثين، وقد أثمرت جهودهم مبكراً فى مجتمع أهل المغرب^(١٩١). ثم تتابع توافد العلماء المصريين على بلاد المغرب، ما بين أواخر المائة الأولى وأوائل المائة الثانية للهجرة، وقد شدوا الرحال إلى بلاد المغرب بمبادرات فردية ورغبة ذاتية لنشر الإسلام واللغة العربية فى تلك البلاد، وقد بلغ هؤلاء العلماء التابعون المصريون من الكثرة فى بلاد المغرب إلى الحد الذى يصعب معه حصرهم^(١٩٢)، وقد أقام الكثير منهم فى بلاد المغرب، حتى أنهم اعتبروا بعدئذ من المغاربة حين كتب عنهم المؤرخون^(١٩٣).

ثم مالبث طلبة العلم من المغاربة أن تدفقوا على مصر وخاصة بعد وفاة الإمام مالك - (بالمدينة المنورة سنة ١٧٩هـ) -، ويرجع ذلك إلى تمكن المذهب المالكى فى بلاد المغرب من ناحية^(١٩٤)، وانتشار المذهب المالكى فى عصر وكثرة الفقهاء المالكية بها من ناحية أخرى، وقد كان هؤلاء الفقهاء المصريين من كبار أصحاب الإمام مالك وأتيح لهم أن يلازموه سنين عديدة وينهلون من علمه بالمدينة المنورة^(١٩٥). ومن ثم رحل طلاب العلم عن بلاد المغرب إلى مصر ليتفقهوا على أيدي العلماء المالكية بها. ومن أهم الشخصيات المغربية التى أقامت فى مصر طلباً للعلم إبراهيم بن الأغلب (ت ١٩٧هـ) مؤسس الدولة الأغلبية، الذى قضى صباه فى الدرس والتحصيل بالفسطاط، وكان كثير الحضور إلى مجالس فقيه مصر الإمام الليث بن سعد^(١٩٦). وأسد بن الفرات (ت ٢١٣هـ) الذى مكث فى مصر فترة من الوقت حاول خلالها أن يجمع بين فقه الإمام مالك وفقه الإمام أبى حنيفة^(١٩٧).

وأسد بن الفرات هو الذى أسند إليه أمير إفريقية (زيادة الله الأغلبى) قيادة الأسطول الإسلامى المتجه لافتتاح صقلية فى عام ٢١٢هـ، فحاصر مدينة سرقوسة فى العام التالى ٢١٣هـ^(١٩٨). ومنهم كذلك أبو سعيد سحنون (ت ٢٤٠هـ) الذى أقام فترة فى الفسطاط وجلس فى مسجدھا الجامع (جامع عمرو)، ولازم رئيس علماء المالكية فى مصر عبدالرحمن بن القاسم العتقى، وكتب عنه إجابات لآلاف المسائل، التى تكون منها كتاب الفقيه سحنون وهو الكتاب المعروف بـ "المدونة"^(١٩٩). وواقع الأمر أن كتب التاريخ والتراجم تزخر بأسماء عديدة من أهل المغرب الذين وفدوا إلى مصر طلباً للعلم فى الفترة السابقة على دخول الفاطميين إليها^(٢٠٠).

وكان من الطبيعى أن يتعزز التواصل الثقافى بين بلاد المغرب ومصر ويزداد توثقاً بعد أن اتجه الفاطميون نحو مصر^(٢٠١). وكان فى ركبهم العديد من دعاة الشيعة، منهم على سبيل المثال القاضى النعمان بن محمد بن منصور بن أحمد بن حيون التميمى المغربى^(٢٠٢) الذى توفى فى القاهرة عام ٣٦٣هـ، وكان قد خدم المهدي بالله مؤسس الدولة الفاطمية، ثم ولى قضاء أطرابلس فى عهد الخليفة القائم، وعين قاضياً للمنصورية فى عهد الخليفة المنصور، ووصل إلى أعلى المراتب فى عهد الخليفة المعز لدين الله الذى رفعه إلى مرتبة قاضى القضاة وداعى الدعاة^(٢٠٣). ومن المرجح أن يكون محمد بن جعفر التميمى القزاز القيروانى قد درس فى مصر أثناء وجوده بها عندما قدم إليها بصحبة المعز لدين الله وأن طلاب مصر قد أقبلوا عليه بشغف للاستفادة من علمه^(٢٠٤).

ومن المغاربة الذين وفدوا على مصر أيضاً فى العصر الفاطمى الشاعر المعروف محمد بن هانىء أبو القاسم، وكان أبوه هانىء من إحدى قرى المهديّة بإفريقية، واتصل محمد بصاحب إشبيلية، وقدم إلى مصر ومدح الخليفة المعز لدين الله، ثم خرج إلى المغرب للعودة بأسرته إلى مصر، وقُتل فى طريقه ببرقة عام ٣٦٢هـ^(٢٠٥).

ومن ناحية أخرى فقد وفد على مصر العديد من الرحالة المغاربة، الذين أفادت منهم البلاد إفادة كبيرة لما سجلوه عن حضارتها القديمة والإسلامية، وكان لرحلاتهم دور هام وبارز فى كشف العديد من أوجه الحياة فى مصر جغرافياً واجتماعياً وثقافياً وفنياً، وبخاصة رحلات "المسالك والممالك" التى بدأها الرحالة أبو عبيد الله البكرى (٤٨٢هـ/١٠٩٤م) وسار على نهجها كل من الشريف الإدريسي (٤٩٣هـ/١١٠٠م) ورحالة مجهول هو صاحب رحلة الاستبصار من أهل القرن السادس الهجرى/١٢م^(٢٠٦).

وعلى أية حال فلم يقتصر توافد أهل المغرب على مصر عند حد انتقال التجار أو العلماء أو الطلبة أو الرحالة، أو على أولئك الحجاج العابرين نحو الأراضى المقدسة، أو ذلك الانتقال المكثف الذى تلى دخول الفاطميين مصر. بل يبدو أنه كان هناك هجرات جماعية مكثفة من بلاد المغرب إلى مصر^(٢٠٧). انتشرت فى كل أرجاء القطر المصرى وتركت بصماتها فى العديد من أسماء القرى الممتدة على طول البلاد. وقد احتفظت بعض نواحي الدلتا بأسماء بعض من نزل بها من هؤلاء المغاربة مثل منية الكتامى التى كانت من أعمال كورة السمنودية، ومنية الكتامى بمركز بسيون الحالى وتعرف باسم كتامة الغابة، ومن

المرجح أن منية لوزة، التي كانت تابعة لزامام مركز ضلخا، قد عُرفت باسم فرع لوزة وهي من فروع كتامة الشهيرة، وكذلك منية طنبدى بالمنوفية وهي فرع من فروع قبيلة لواته. وأيضاً منى واهلة بالمنوفية، وبنو واهله من فروع قبيلة لواته كذلك. كما تواجدت أعداد كبيرة من المغاربة فى صعيد مصر، وخاصة فى مدينة قوص وعيذاب، وقد حمل كثير من قرى الصعيد أسماء قبائل مغربية منها: قرية بنى شيلان بالبهنساوية، نسبة إلى شهلان أحد فروع قبيلة لواته، وقرية أهريت التي صارت ضمن الشيخ فضل التابعة لمركز بنى مزار. وقرية بنى على بالبهنساوية، وقرية نويرة دلاص التابعة لمركز بوش بنى سويف، كذلك بنى زار (مركز بنى مزار الحالى) فجميعها فروع لقبيلة بنى لواته المنربية الشهيرة، وكذلك قبيلة هواراة التي نزلت الصعيد، ولا تزال أسر منها تقيم حتى وقتنا الحالى بصعيد مصر فى قرى تحمل أسماء فروع قبيلتهم، ولاسيما فى أسيوط وما حولها، وسوهاج، ونجع حمادى، ومنها: أولاد مؤمن فى طما، والدناجلة بأبى تيج، والبلازد (البلايزة حالياً)، وساحل سلين نسبة إلى سلين أو أسلين بطن من الهواراة، وهناك من القرى ما تسمى باسم القبيلة نفسها مثل قرية مزاته شرق التابعة لمركز دار السلام ومزاته غرب التابعة لمركز جرجا^(٢٠٨).

ويجب ألا ينظر إلى المغاربة الذين توافدوا على مصر وخاصة فى العصر الفاطمى سواء كانوا حجاجاً أو تجاراً أو علماء أو غيرهم أنهم مجرد أفراد لعبوا دوراً فى الحياة الاجتماعية بمصر فحسب، بل من الطبيعى أن يكون لهم دور فى النواحي الفنية، فلا شك أن عدداً كبيراً منهم كانت لهم خبرة فى فنون البناء والزخرفة "فما أكثر العلماء الذين كانوا يجمعون بين أكثر من حرفة كالعلم والخزافة أو التجارة أو صناعة التوريق، ولا نستبعد أن يكون من بينهم من شارك فى أعمال الزخرفة والبناء وترك بصماته فيما أقامه من منشآت أو شارك به فى الزخرفة"^(٢٠٩).

على أنه من الصعوبة بمكان أن نقف فى دراستنا التطبيقية للتأثيرات المغربية على الفنون والعمائر بمصر دون أن نلم بمميزات بعض تلك الفنون المغربية وخاصة التى سوف يكون لها تأثير على الفنون المصرية، ومن ناحية أخرى فيجب أن نقف على خصائص الفنون المغربية وصلاتها بالفنون المحيطة، إذ ليس من المستبعد أن تكون بلاد المغرب همزة وصل بين بعض الفنون الأخرى والفنون المصرية.

ويُعد الخزف المغربى وخاصة فى المغربين الأدنى والأوسط من أهم أنواع الفنون التى سوف تلعب دوراً هاماً فى التأثيرات الفنية على الخزف بمصر فى العصر الفاطمى. ويبدو أن صناعة الخزف كانت مزدهرة فى بعض مناطق المغرب العربى، فقد ذكر البكرى أنه "يصنع فى تونس آنية للماء من الخزف تعرف بالريحية. شديدة البياض فى نهاية الرقة، تكاد تشف، ليس يعلم لها نظير فى جميع الأقطار وعانة الأمصار"^(٢١٠).

وترجع بداية معرفتنا للخزف الإسلامى بإفريقية إلى الفترة الأغلبية (١٨٤-٢٩٦ هـ). حيث لم يعثر بعد على قطع خزفية يمكن نسبتها إلى الفترتين الأموية والعباسية^(٢١١). وتُعد بلاطات الخزف ذى البريق المعدنى التى تؤلف إطار محراب المسجد الجامع بالقيروان من أهم القطع الخزفية التى وصلتنا من إفريقيا فى العصر الأغلبى. وقد كانت

تلك البلاطات موضع نقاش بين علماء الفنون والآثار، وأثير جدال واسع حول موطن صنعها وتاريخه. فبينما يرى بعض العلماء أن تلك البلاطات قد استوردت من بغداد على يد الأمير الأغلبى أبى إبراهيم أحمد بين عامى ٢٤٢ و ٢٤٩هـ، يرى البعض الآخر أنها صناعة محلية وربما ترجع إلى عهد الأمير زيادة الله بن الأغلب (٢٠١-٢٢٣هـ) أى أنها تسبق فى تاريخها مدينة سامراء^(٢١٢).

وعلى أية حال فإن أرجح الآراء ترجع تلك البلاطات إلى بداية النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى^(٢١٣). وعلى الرغم من أن الاتجاه الأقوى بين العلماء جعل تلك البلاطات صنعت فى بغداد واستوردت من هناك^(٢١٤) وأنها على حد قول "مارسية" تُعد من الوثائق ذات الدرجة الأولى لتاريخ الخزف العراقى وليس الخزف الأغلبى^(٢١٥). فيذكر "محمد عبد العزيز مرزوق" أن إشكالية البلاطات الخزفية التى تزين إطار محراب المسجد الجامع بالقيروان لم تحسم إلا بعد العثور على نص فى كتاب "معالم الإيمان فى معرفة أهل القيروان" يشير إلى أن هذه البلاطات قد استورد معظمها من العراق، وصنع البعض منها محلياً على يد رجل بغدادى جاء مع البلاطات البغدادية، وأن تلك البلاطات استوردت فى الأصل من بغداد لكى تزين قاعة قصر الأمير الأغلبى أبو إبراهيم أحمد (٢٤٢-٢٤٩هـ)، إلا أنه عدل عن استخدامها فى قصره فأرسل بها هدية إلى المسجد حيث زين بها إطار المحراب^(٢١٦).

وأياً ما كان الأمر فإن ما تود الدراسة أن تؤكد عليه هو ارتباط الخزف ذى البريق المعدنى منذ بداياته فى إفريقيا بالخزف العراقى، بل إن تلك الصناعة دخلت إلى بلاد المغرب على يد فنان بغدادى، وأن زخارف بلاطات محراب المسجد الجامع بالقيروان^(٢١٧) ليست إفريقية المنبع ولكنها شرقية الأسلوب والتقاليد^(٢١٨).

كما كشفت الحفائر الأثرية التى أجريت فى مناطق مختلفة من بلاد المغرب عن قطع كثيرة لأوانى من الخزف ذى البريق المعدنى، تذكرونا من ناحية ببلاطات المسجد الجامع بالقيروان، ومن ناحية أخرى فهى تشبه الخزف العراقى - خزف سامراء- سواء من حيث الشكل أو الزخرفة. ومن المرجح أن هذه القطع إما أن تكون قد صنعت محلياً على أيدي صناع محليين تعلموا تلك الصناعة على أيدي فنانين عراقيين وفدوا إلى البلاد مع بلاطات محراب القيروان، وإما أن تكون تلك القطع بقايا لأوان خزفية استوردت من العراق أو مصر أو غيرهما^(٢١٩).

ولكن يجب أن يكون واضحاً فى أذهاننا أن الخزف ذى البريق المعدنى فى إفريقية لم يكن يدور فى فلك الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فحسب، فليس من المستبعد أن يدخل الخزافون بشمال أفريقيا - بعد أن تعلموا تلك الصناعة على يد الخزافين العراقيين - ثمة تطورات فى إنتاجهم المحلى، وإن كان ذلك فى نفس الوقت لاينفى شدة تأثرهم بالخزف العراقى. ومن الأمثلة الدالة على ذلك سلطانية من الخزف ذى البريق المعدنى عثر عليها فى شمال أفريقيا^(٢٢٠)، ترجع إلى القرن الثالث الهجرى / ٩م. وتقدم زخارف هذه القطعة تصميماً فريداً لأوانى الخزف ذى البريق المعدنى فى هذا العصر، فيتوسط ساحة

السلطانية أربعة أذرع تشغلها زخارف نباتية يحد كل منها إلى الخارج إطار مضفور، والمناطق الفاصلة بين الأذرع الأربعة مكسوة ببقع "Splash" تتضمن بريقاً معدنياً من نوع مختلف غير معروف، كزخارف الإطار المضفور، وربما كان ذلك دليلاً على أنها إنتاج شمال إفريقيا محلى أكثر من كونها مستوردة من العراق؛ وإن كانت زخارفها النباتية مشابهة لتلك البلاطات المستوردة في محراب المسجد الجامع بالقيروان^(٢٢١).

وهناك نوع من الخزف الأغلبى تميز بزخارفه ذات الكائنات الحية والهندسية وذات طلاء بلون أخضر وأصفر وبنى، وقد نجد في بعض الأحيان أطباق ذات كتابات كوفية عليها لفظة "الملك" مكررة^(٢٢٢).

أما بالنسبة للخزف الفاطمى في بلاد المغرب^(٢٢٣) فيعتبر متطوراً بالنسبة للخزف الأغلبى سواء من حيث صناعته أو زخارفه مما في ذلك الرسوم الآدمية، وهذا ما تؤيده الكميات الهائلة التى عُثر عليها فى حفريات صبرة المنصورية، وقد امتازت بتنوع أشكالها، وسيادة الطلاء الأصفر مع استخدام اللون الأخضر والبنى^(٢٢٤).

ويؤكد "جورج مارسيه" على ازدهار صناعة الخزف في بلاد المغرب في كل من صبرة المنصورية وقلعة بنى حماد وبجاية، وأنه كان بهذه المراكز أفران لصناعة الخزف وأنها لم تخرج. الأواني الخزفية فحسب بل أخرجت أيضاً بلاطات خزفية^(٢٢٥).

وعلى أية حال فالدراسة ليست في موضع إسهاب عن الخزف في بلاد المغرب. وما نود أن نؤكد عليه أن تلك الصناعة كانت راسخة ونشطة في المغربين الأدنى والأوسط. وأن زخارفه قد امتازت بتوسع في استخدام الرسوم الآدمية والحيوانية والطيور. وتركزت تقاليده عند الأغالبة، وفي العاصمة الفاطمية المهدية ورقادة، وفي العاصمة الفاطمية والزيرية صبرة المنصورية، وكذلك في العاصمة الحمادية قلعة بنى حماد، وأنه كان لجميع تلك العواصم صلات بمصر الفاطمية، ومن ثم فليس هناك ما يدعو للدهشة عندما نجد صلة بين رسوم الخزف التى انتجت في تلك العواصم وتلك التى صنعت في مصر خلال العصر الفاطمى^(٢٢٦).

وليس أدل على أهمية الخزف المغربى بالنسبة للخزف الفاطمى بمصر ما ذهبت إليه الباحثة "مارلين جينكنز" من أن الخزف بمصر في العصر الفاطمى كان متطوراً عن تقاليد الخزف في شمال إفريقيا وفي محاولة منها لتفسير ذلك تذكر أن الفاطميين أحضروا معهم إلى مصر من صبرة المنصورية خزفاً أو خزافين أو كليهما معاً، كما ارتبط الفاطميون بمصر بعلاقات تجارية مع بنى زيرى في إفريقيا والحماديين في قلعة بنى حماد، كما لم تستبعد نزوح خزافين من صبرة المنصورية إلى مصر عقب اجتياح قبائل بنى هلال لإفريقية^(٢٢٧).

أما بالنسبة لصناعة النسيج فيبدو أنها كانت عزدهرة في بلاد المغرب منذ العصر الأموى، فمن بين القطعتين المؤرختين اللتين وصلتنا من هذا العصر قطعة من مصر^(٢٢٨) والأخرى من إفريقية وهى عبارة عن جزء محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن عليه كتابة نصها ".... الله مروان أمير المؤمنين)...." ويرجح أنها إما ترجع إلى عهد الخليفة مزوان بن الحكم (٦٤-٦٥هـ) أو مروان بن محمد (١٢٧-١٣٢هـ). وهذه القطعة تكملها بأحد متاحف

إنجلترا فيها بقية النص التاريخي الذي يستدل منه على أنها من صنع طراز إفريقية، وهي من الحرير الأحمر والكتابة التي عليها مطرزة بالحرير الأصفر أسفلها شريط من زخارف مكونة من ثلاث مناطق، بالوسطى زخرفة على شكل قلب، وبكل من المنطقتين الأخرتين صفان من نقط مستديرة يضاء يتخللها مربعات بألوان مختلفة من أخضر وأصفر وأحمر وأبيض، وهذه الزخارف مشابهة للزخارف البارزة المنقوشة على الصخر في طاقى بستان ببلاد فارس وتمثل خسرو الثانى فى صيد^(٢٢٩).

وقد كانت صناعة المنسوجات مزدهرة فى القيروان وظهرت بها أسواق متخصصة لبيع تلك المنسوجات فكان بها سوق الكتانين وسوق الغزل وسوق الخزازين، كما وجد بها أيضاً سوق البزازين وسوق السراجين وسوق الرهانة أو الرهادرة وهم باعة الأقمشة^(٢٣٠). كما اشتهرت مدينة المهدية بصناعة المنسوجات الدقيقة الجيدة والتي كانت تصدرها إلى جميع الآفاق^(٢٣١)، وكانت ثيابها تعرف بالثياب السوسية المهدوية نسبة إليها^(٢٣٢). وقد اشتهرت مدينة تونس بنوع نادر من المنسوجات، كانت تستخرج مادته من دابة تسمى أبو قلمون التي تحك بحجارة على شط البحر فيقع منها وبرها وهو لين فى لين الخبز لونه لون الذهب، فيجمع وينسج منه ثياب تتلون عدة ألوان فى اليوم - لعله يقصد نسج البقلمون - وكان هذا النوع من النسيج يمنع حمله إلى الخارج وذلك بأمر من الحاكم إلا ما كان يُخفى منه، وقد امتازت تلك المنسوجات بخلو ثمنها حتى بلغ ثمن الثوب الواحد عشرة آلاف دينار^(٢٣٣).

وتُعد مدينة سوسة^(٢٣٤) من أهم مراكز إنتاج المنسوجات فى إفريقية، وشهدت لها المصادر التاريخية بازدهار تلك الصناعة منذ القرن الثالث الهجرى، فذكر المسعودى أن نساجوها امتازوا بالبراعة فى صناعة ستان أخضر اللون أو مخطط بالأحمر والأبيض^(٢٣٥). واستمرت شهرتها فى القرون التالية فذكر البكرى أنه كان بها حاككة كثيرون وكان يغزل بها نسيج يباع زنة المثلقال منه بمثلقالى ذهب، كما كان بها تقصر ثياب القيروان الرفيعة^(٢٣٦). كما أشار الإدريسي أنها اشتهرت بصناعة الملابس الرفيعة والثياب الدقيقة التى لا يقدر أحد على عمله بغيرها من البلاد^(٢٣٧).

أما مدينة قابس فقد اشتهرت بصفة خاصة بصناعة المنسوجات الحريرية التى لم تكن تنتج فى إفريقية إلا بها، وقد امتاز حريرها برقته وجودته^(٢٣٨). وربما يرجع ذلك إلى كثرة أشجار التوت بها والتى كان عليها تعيش دودة القز التى يؤخذ منها الحرير، ولذا كان حريرها من أحسن الأنواع^(٢٣٩).

كما ازدهرت صناعة المنسوجات فى بعض مدن المغرب الأقصى، وخاصة فى سجلماسة التى اشتهرت بصناعة المنسوجات الصوفية^(٢٤٠)، والتى اقتصت نساؤها بصناعتها، وقد بلغت دقة منسوجاتها حتى وصفت بأنها كانت تفوق القصب الذى يصنع بمصر، وكان الإزار من عملهن يبلغ خمسة وثلاثين دينارا وأكثر، كما امتازوا بصناعة غفارات يصبغونها بأنواع مختلفة من الأصباغ، ويبلغ ثمن الغفارة مثل ثمن الإزار^(٢٤١).

ومن المدن التى اشتهرت بصناعة المنسوجات بالمغرب الأقصى مدينة البصرة^(٢٤٢)،

حيث كانت مركزاً هاماً لصناعة الكتان، وكان أهلها في بداية أمرها يتعاون جنس تجاراتهم بالكتان^(٢٤٣). كما اشتهرت مدينة تأدلة^(٢٤٤) بصناعة المنسوجات القطنية^(٢٤٥).

ومن ناحية أخرى فقد ازدهرت في بلاد المغرب عدة مراكز لزراعة القطن ومن أشهرها مدن المسيلة ونقاوس وطنبية وقفصة وقرطاجنة^(٢٤٦). كما اشتهرت مدينة برقة عند القدم بالقطن المنسوب إليها والذي لم يكن يعادله صنف من أصناف القطن^(٢٤٧). كما ازدهرت صناعة القطن أيضاً في مدينة البصرة ومدينة قاذلة التي كانت تصدر إلى الخارج^(٢٤٨).

ومن خلال العرض السابق للمنسوجات في بلاد المغرب وأهم مراكز صناعتها وموادها الخام يتضح مدى ما بلغت هذه الصناعة من ازدهار في تلك البلاد. ومما يؤكد أهمية صناعة النسيج أثناء حكم الفاطميين لبلاد المغرب، أن خلفاءهم أنفسهم كانوا يهتمون بتلك الصناعة، وقد أورد "الجوزري" نصاً يفهم منه حرص الخليفة المنصور (٣٣٤-٣٤١هـ) واهتمامه بشريط الطراز، بل وكان أحياناً يرسم بنفسه للرقامين ما ينقشونه في الطراز^(٢٤٩)، وذكر في موضع آخر أن الخليفة المنصور أرسل إلى الأستاذ جوذر بأن يثبت اسمه في الطراز من أعمال العبيد الرقامين بالذهب فيما يلبسه الخلفاء الفاطميين، وكذلك فيما يعمل هؤلاء العبيد الحصريون (صناع الحصر) من عجيب أعمالهم ومعجز صنعتهم. كما قال له "كتب لهم يثبتوا في الطراز والبسط" مما عمل على يدي جوذر مولوي أمير المؤمنين بالمهدية المرضية^(٢٥٠)، وأن الخليفة المنصور كان معجباً بأعمال هؤلاء العبيد، وكثيراً ما كان يأمر بحفظهم ويقول: "إن أعمالهم رياض مونة"^(٢٥١).

كما أشار الجوزري أيضاً إلى نص آخر يفهم منه أن الفاطميين في إفريقية كانوا يستخدمون أنواعاً مختلفة من المنسوجات ومنها الثياب التستري والعنابي، وأن الثياب التسترية كانت قيمة جداً لديهم بالقياس بالعنابية. فقد ذكر أن الخليفة المهدي (٢٩٧-٣٢٢هـ) أمر بإحضار ثياب وتفرقتها على بعض الأشخاص كان من بينهم جوذر، وأن تلك الثياب كانت من ألوان شتى وأنواع مختلفة، فاختر أصحاب جوذر ثياباً من التستري، بينما اختار جوذر ثوباً عنابياً، مما لفت نظر الخليفة المهدي فأثنى على جوذر، وذكر أنه لم يتعد لباس الصالحين والذي هو أشبه بالأكفان من الثياب^(٢٥٢).

وورد على لسان الخليفة الفاطمي المعز وهو بالمنصورية في لقاء له مع بعض شيوخ كتامة أنه ذكر لبعض أنواع المنسوجات منها المثلث^(٢٥٣) والديباج^(٢٥٤).

ومن الطريف أن المنسوجات كانت من الأشياء التي يتباهى بها الخلفاء فقد ورد أن الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر (٣٠٠-٣٥٠هـ) كتب إلى الخليفة المعز وهو بإفريقية يتباهى بما يحاك في بلده الأندلس من الخز^(٢٥٥) والوشى^(٢٥٦) وأصناف الثياب، وأنه لا يحاك مثلاً بالمشرق، وقد استغنى بذلك عما يجلب إليه من الشرق. فلما وصل ذلك للمعز قال: "وما سمعنا أحداً يدعى عقلاً يفخر بالحكاة، ولو كان ذلك مما يفخر بمثله، لكان عندنا من الطراز أنواع الأعمال البديعة والصنعة العجيبة لا يشك من رآه أنه ما رأى مثله، مما يعمل عبيدنا الذين أفاء الله عز وجل بهم من سبي الروم بأسيافا"^(٢٥٧).

وقد استمر ازدهار صناعة المنسوجات في بلاد المغرب بعد انتقال الفاطميين إلى مصر، وكانت إفريقية تنتج في عهد بنى زيرى المنسوجات الصوفية والقطنية والحريرية. وورد في بعض المصادر ما يفيد بصنع منديل وملحفة من القطن والكتان، وإلى ثوب أسديته من الكتان ولحمته من القطن^(٢٥٧). وقد استمر في هذا العهد أيضاً صناعة نوع من المنسوجات ازدهر في إفريقية خلال العصر الفاطمي وهو نسيج يعرف باسم "المخير" كانت تستخرج مادته من البحر قرب سواحل إفريقية الجنوبية، وأنتجوا منه نوعاً من النسيج المتموج الرفيع وكان يختص به الخليفة ويمنع تصديره إلى الخارج، وعلى الرغم من ذلك فقد كان يهرب ويباع منه الثوب الواحد بألف دينار^(٢٥٨).

كما ازدهرت صناعة المنسوجات في قلعة بنى حماد، وكان يصنع بها لبد سروج الخيل والأكسية الغليظة ذات النسيج الجميل، المطرز بالذهب والمنسوب إليها، كما ازدهرت بها أيضاً صناعة الأقمشة الصوفية الناعمة والبراقة كالحرير^(٢٥٩).

ومما سبق يتضح أن بلاد المغرب قد شهدت نهضة في صناعة المنسوجات قبل رحيل الفاطميين إلى مصر، وأن تلك النهضة استمرت بعد ذلك. ومن الطبيعي أن ينعكس ذلك على مصر الفاطمية، وقد ورد ما يفيد حرص الخليفة المعز على أن تحمل قافلته المتجهة من إفريقية إلى مصر كميات هائلة من المنسوجات الثمينة، وأن بعض تلك المنسوجات استمرت محفوظة في خزائن الفرش الفاطمية حتى عام ٣٩١هـ، حيث عُثر فيها على إحدى وعشرين عدلاً كانت من بين المنسوجات الوافدة إلى مصر مع المعز لدين الله من القيروان، ووجد مكتوباً على بعضها تاريخ ٣٣١هـ من عمل العبيد، وكانت تلك الأعداد من ديباج خز ومذهب^(٢٦٠). ومما يلفت النظر أن تلك المنسوجات من عمل العبيد، وقد مر بنا أن الخليفة المعز لدين الله قد أشار وهو في إفريقية إلى هؤلاء العبيد الذين كانوا يصنعون له المنسوجات ذات "الأعمال البديعة والصنعة العجيبة" وأن هؤلاء العبيد كانوا ممن "أفاء الله عز وجل بهم من سبى الروم"، ومن ثم فقد عرفت مصر عن طريق إفريقية منسوجات صنعت على يد نساجين روم "بيزنطيين" ومن الطبيعي أن تحمل تلك المنسوجات تأثيرات فنية بيزنطية، بل ليس من المستبعد أن يحرص الخليفة المعز لدين الله أن يحضر معه من إفريقية إلى مصر بعض من هؤلاء النساجين الروم فيساهموا بدورهم في نهضة صناعة المنسوجات في العصر الفاطمي.

وقد استمر أيضاً تواجد المنسوجات الفاطمية الوافدة مع المعز لدين الله من إفريقية إلى مصر حتى عام ٤٦٠هـ حيث ورد ما يفيد أنه أخرج من القصور الفاطمية في هذا العام مقطع من الحرير الأزرق التستري والقرقوبي منسوج بالذهب وسائر ألوان الحرير وأن هذا المقطع مما أمر بعمله الخليفة المعز لدين الله في عام ٣٥٣هـ وقد صورت فيه أقاليم الأرض وجبالها وبحارها ومدنها وأنهارها ومسالكها، وفيه صورة مكة والمدينة مبنية بشكل واضح، وكتب على كل مدينة وجبل وبلد ونهر وطريق اسمه بالذهب والفضة أو الحرير^(٢٦١).

وقد استمرت المنسوجات المغربية تزد على مصر بعد انتقال الفاطميين إليها، إما عن طريق التجارة^(٢٦٢) أو عن طريق الإهداء^(٢٦٣).

وليس أدل على ما بلغت المنسوجات من ازدهار في بلاد المغرب أن مصر وما لها من شهرة عالية في صناعة المنسوجات، قد أقبلت وبقوة على المنسوجات المغربية، بالإضافة إلى ما تقدم ذكره فقد كانت المنسوجات من أهم السلع التي استوردتها مصر من بلاد المغرب^(٢٦٤)، وورد في بعض المصادر التاريخية ثمرة إشارات إلى ذلك، فقد ذكر أن من بين قصور قفصة كانت مدينة طراق التي اقتصت بصناعة الأكسية المصدرة إلى مصر، وتعرف أكسيته بـ "الكساء الطراقي"^(٢٦٥). كما كانت مدينة قابس تصدر المنسوجات الحريرية إلى مصر^(٢٦٦). أما مدينة سوسة فقد كانت أهم مراكز تصدير المنسوجات المغربية إلى مصر، وعن الملفت للنظر أن وثائق الجنييزة أشارت كثيراً إلى تجار يصدرون كتاناً مصرياً إلى سوسة، ويصدرون من هناك في نفس الوقت الكتان الناعم المصنوع منه، بل وقد ورد ما يفيد أنه كان في القاهرة سوق سوسي، وإن كان من غير المعروف ما إن كانت المنسوجات السوسية تباع في القاهرة فحسب، أم كانت تصنع بها أيضاً^(٢٦٧). ومما يؤكد ذبوع المنسوجات السوسية في مصر خلال العصر الفاطمي، أن ابن المأمون أشار ضمن أحداث أعوام ٥١٦هـ و ٥١٧هـ و ٥١٨هـ إلى العديد من المناديل والشقق السوسية التي كانت مستخدمة في هذا العصر^(٢٦٨). كما أن هناك أيضاً ثمرة إشارات إلى استعمال "شقق خز مغربي"^(٢٦٩).

ويبدو أن مدينة برقة التي اشتهرت بتصدير الصوف إلى مصر^(٢٧٠)، كان لمنسوجاتها نصيباً في العصر الفاطمي، حيث ورد أنه مما أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية صناديق مملوءة بفاخر الملابس منها ما هو من برقة ومنها ما هو من غيرها^(٢٧١). وهناك إشارات إلى بعض أثمان المنسوجات المغربية، فقد أشارت وثائق الجنييزة أن سعر رطل الحرير المغربي في أسواق مصر كان يساوي ديناراً ونصف^(٢٧٢).

ويبدو أن الأمر لم يقتصر عند حد استيراد مصر للمنسوجات المغربية، فمن الطبيعي أن تكون الأعداد الغفيرة من المغاربة التي أتت إلى مصر مع الفاطميين من بلاد المغرب قد اتبعت العادات والتقاليد المغربية في ارتداء الملابس، بل وكان الخلفاء الفاطميون يحرصون على ارتداء ملابسهم وفق تلك العادات والتقاليد المغربية، ومن مظاهر ذلك ما ذكره ناصر خسرو بأن الخليفة المستنصر "قد ارتدى قميصاً أبيض، عليه فوطة فضفاضة، كالتى تلبس في بلاد المغرب"^(٢٧٣)، وهو بذلك يقصد ما كان يلبس في بلاد المغرب ويسمى الجوام^(٢٧٤).

ومن الجدير بالذكر أن بلاد المغرب صدرت إلى مصر منسوجات غير مغربية الأصل، فقد أشارت وثائق الجنييزة في ثلاث حالات إلى قماش تسترى (نسبة إلى مدينة تستر في بلاد فارس) صدر إلى مصر من بلاد المغرب، وذلك بواسطة أشخاص يحملون اسم الأندلسي، ويرى "جواتيابين" أن ذلك لايعنى بالضرورة أنه كان ينسج في الأندلس وأنه ربما صنع في صقلية أو تونس. وأن اسم عائلة الأندلسي قد ظهر في القيروان منذ القرن الخامس الهجري ١١١م^(٢٧٥). كما ورد في نفس الوثائق أن بلاد المغرب صدرت إلى مصر أيضاً منسوجات حريرية أندلسية وصقلية وكذلك نوعاً من سرقسطة^(٢٧٦).

وتعد صناعة الطنافس من أهم الصناعات التي ازدهرت بالقيروان، وكانت تعرف باسم

الزربية، وامتازت بزخارفها الهندسية، ووجدت تلك الصناعة بالقيروان في القرن الثاني الهجري / ٨م بعد وصول الجيش الخرساني إليها حاملاً معه الطنافس العجمية الإيرانية ثم نشأت عنه صناعة الطنافس القيروانية المشهورة ودخله عنصر الحرير وأسلاك الذهب والفضة والتكليل بالجواهر^(٢٧٧).

ويبدو أن صناعة الطنافس كانت مزدهرت في إفريقية خلال حكم الفاطميين لها. وأن الخلفاء الفاطميين قد أولوها رعايتهم وكان يقوم على صناعتها العبيد، وقد سبق أن ذكرنا أنهم من أسرى الروم، ومما يدل على عناية الخلفاء الفاطميين بتلك الصناعة أن الخليفة المنصور طلب من الأستاذ جوذر أن يثبت هؤلاء العبيد في الطراز والبسط "مما عمل على يدي جوذر مولى أمير المؤمنين بالمهدية المرضية" وأن أعمال هؤلاء الصناع كانت تثير إعجاب المنصور وقال عنهم "إن أعمالهم رياض موفقة"^(٢٧٨).

وربما يؤكد ازدهار صناعة الطنافس في إفريقية ما ورد في وثائق الجنيزة بأنها كانت تصدر نوعاً قيماً للغاية عرف باسم "القيلة" أو العرش، وهو يتكون من لون أخضر متعدد كان يصنع في مدينة قابس^(٢٧٩).

وتعد صناعة الأخشاب وزخرفتها وتطعيمها من الصناعات التي كانت مزدهرة في إفريقية قبل رحيل الفاطميين عنها إلى مصر، ونعطي على ذلك مثلاً له أهمية خاصة في دراستنا وهو صندوق خشبي مطعم بالعاج عُثر عليه في إحدى القرى القريبة من بلنسية بالأندلس، وم محفوظ حالياً في متحف الآثار بمدريد، والصندوق عليه نقش كتابي بالخط الكوفي يقرأ "بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معد أبو تميم الإمام المعز [لدين الله] أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعه ... مدد الخراساني"^(٢٨٠).

ولهذا النص الكتابي أهميتان خاصتان أولهما: أنه يشير إلى صناعته للخليفة المعز بالمنصورية قبل نقل مقر الخلافة الفاطمية إلى القاهرة، وثانيهما: أن هذا الصندوق صنع على يدي صانع ينسب إلى إقليم خراسان في شرقي بلاد فارس^(٢٨١).

وفيما يتعلق بالنقطة الأولى فهي تدل على أن إفريقية في حقبتها الفاطمية قد شهدت ازدهاراً في صناعة التحف الخشبية ولا بد أنها أنتجت منها كميات كبيرة، بل ويرى أحد العلماء أنه قد نُقل بعض منها إلى مصر مع المعز لدين الله، وفي هذا الصدد أشار إلى نقطة في غاية الأهمية حيث ذكر: "وعليه فلنبحث الباحثين على التروى عندما ينعنون فريقاً من هذه التحف بأنه فاطمي، وأن يتساءلوا هل هو فاطمي من الطراز القيرواني أو فاطمي من الطراز الشرقي أو القاهري، كما يتعين على الباحثين إمعان النظر في نوعية الزخارف، لأن الطورين يمتازان كل على حدة بمميزات فنية. فالفن التونسي على جودته وأصالته في الرقة، لاشك أنه تطور في بيئته الجديدة مصر، وتكيف هنالك فخرج بذلك نوعاً ما عن أشكاله ومظاهره الأصلية، فلاشك أن إعادة النظر في التحف الفاطمية المتوزعة في متاحف الدنيا سوف يفيدنا الإفادة الجمة للفرقة بين فصيلتين من الإنتاج الفني الرائع بدل فصيلة واحدة"^(٢٨٢).

أما بالنسبة للنقطة الثانية وهي المتعلقة بصانع هذا الصندوق "الخراساني"، فينبى إشارة واضحة إلى تواجد عناصر ذات أصول إيرانية في إفريقية خلال الحكم الفاطمى نيا. ومن ناحية أخرى إشارة إلى قيامهم بأعمال فنية بها. وهذا أمر غير بعيد. نظراً لعلاقات الفاطميين الخاصة مع الإيرانيين لاتحادهم فى المذهب، وازدياد النفوذ الفاطمى فى بلاد فارس.

وعلى الرغم من الإشارة الصريحة والواضحة بأن هذا الصندوق قد صنع فى المنصورية على يد صانع "خراسانى" فإن هناك اتجاهأ غريبأ لدى بعض الباحثين فهم وعلى الرغم من اتفاقهم أن صانع هذا الصندوق [محمد] الخراسانى ينسب إلى أسرة فارسية الأصل، فإنهم يرون بأن تلك الأسرة الفارسية قد هاجرت أولاً إلى مصر وبها اكتسب هذا الصانع الخرسانى فن التطعيم والنقش على العاج ثم أحضرها إلى إفريقية وأثبتها فى هذا الصندوق الرائع^(٢٨٦). وواقع الأمر أن الباحث لايدرى من أين استقى أصحاب هذا الرأى معلوماتهم حول كون صانع هذا الصندوق قد انتقل من بلاد فارس إلى مصر وبها تعلم فن التطعيم والنقش على العاج ثم انتقل بعد ذلك إلى المنصورية ليصنع ذلك الصندوق، وربما كان الهدف من وراء رأيهم هذا هو البحث عن دور للفنانين الأقباط فى صناعة التحف العاجية فى بلاد المغرب، إذ أشاروا قبل تناولهم لهذا الصندوق مباشرة إلى براعة وخبرة الفنانين الأقباط فى صناعة التحف العاجية فى مصر، بل وذهبوا إلى احتمال كون الفنانين المصريين (الأقباط) هم الذين حملوا فى بداية العصر الإسلامى إلى المجموعات المسلمة حول شواطئ البحر المتوسط مهارة صناعة التحف العاجية^(٢٨٧).

وعلى أية حال فالدراسة ليست فى موضع تشكيلك لصناعة التحف العاجية فى مصر قبل العصر الإسلامى أو فى بداياته. وإن كان من المعروف محدودية استخدام الأقباط للعاج^(٢٨٨)، وفى نفس الوقت لانستطيع أن نغبن حق الفنان "محمد الخراسانى" ونلصق إبداعاته بالفن المصرى أو كما يميل البعض إلى وسمة بالفن القبطى، فربما كان هذا الصانع لم يرد على مصر مطلقاً إذ أن علاقة إفريقية ببلاد فارس كانت من القوة بمكان فى العصر الفاطمى بل وقبل العصر الفاطمى، فليس من المستبعد أن يفد هذا الصانع من بلاد فارس إلى إفريقية مباشرة، كما أنه ليس من المستبعد أيضاً أن يكون ذلك الصانع الذى تواجد فى المنصورية خلال القرن الرابع الهجرى قد نُسب إلى أسرة فارسية تواجدت فى إفريقية قبل هذا التاريخ بعدة قرون. حتى وإن افترضنا جدلاً أن هذا الصانع قد انتقل من مصر إلى إفريقية وأنه قد اكتسب خبرته فى الصناعات العاجية من مصر، فيجب أن ينسب ذلك الفضل إلى مصر الإسلامية إذ يصعب البحث عن فن غير إسلامى فى مصر خلال القرن الرابع الهجرى/١٠م.

وقبل أن نترك التحف الخشبية الفاطمية فى طورها الإفريقى. علينا أن نتذكر أن الخليفة المعز لدين الله قد حرص أن يفد إلى مصر ومعه توابيت آبائه، كما قدم إليها وفى ركبته أعداد هائلة من الصناديق الخشبية التى حملت التحف والدخائر^(٢٨٩)، ولنا أن نتخيل ما كانت عليه هذه التوابيت أو تلك الصناديق من زخرفة وفخامة عهدت عن الفاطميين.

وفيما يتعلق بالتحف المعدنية، فقد كانت الصناعات المعدنية مزدهرة بالقيروان. واشتهرت بصناعة التحف النحاسية والفضية والذهبية، وأنتجت من النحاس الأطباق والصواني المنقوشة بالزخارف الهندسية والكتايبية المكففة بالفضة والقصدير^(٢٨٧). ومن المعروف أن القيروان قد صدرت بعض معادنها إلى الخارج، فقد ورد ضمن وثائق الجنيزة أنه ضمن المعادن المستوردة من القيروان، كانت الفضة والرصاص والصفائح والزنابق، مع قليل من المصنوعات المعدنية^(٢٨٨).

وربما يؤيد ازدهار صناعة الحلي والمعادن في بلاد المغرب، واحتمال تأثيرها على مصر^(٢٨٩) ما ورد في وثائق الجنيزة أيضاً عن قدوم صائغة مغاربة نزحوا إلى القاهرة في العصر الفاطمي^(٢٩٠). وورد بها أيضاً ذكر لصائغين مغربيين هاجرا إلى سيلان عن طريق مصر وعدن^(٢٩١).

هذا ومن الجدير بالذكر أن الخليفة الفاطمي المعز لدين الله أحضر معه من إفريقية إلى مصر خمسة عشر ألف رُحل تحمل صناديق الأموال والسلاح وغير ذلك^(٢٩٢). ومما يؤكد تواجد بعض التحف الفاطمية المغربية بمصر، أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية سيف الخليفة الفاطمي القائم (٣٢٢-٣٣٤هـ)^(٢٩٣).

ومن ناحية أخرى فقد أطلق على بعض التحف المعدنية في مصر خلال العصر الفاطمي الفاظ يرجح أنها مغربية، ومنها لفظ "الحسكة" الذي أطلق على الشمعدان بعد مجئ الفاطميين إلى مصر، حيث ورد أن الأفضل ترك حين وفاته في عام ٥١٥هـ أشياء كثيرة كان من بينها ألف حسكة^(٢٩٤).

ومن التحف المعدنية المغربية التي وصلتنا وربما كان لها صلة فيما نحن بصدد، ثرية كبيرة عثر عليها في مخزن ملحق بالمسجد الجامع بالقيروان وتقوم زخارفها على التخريم، وتم نسبتها إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري / ١٠ م أو النصف الأول من القرن الخامس الهجري / ١١ م وذلك بناء على طراز الخط الكوفي بها والذي نصه "من عمل محمد بن القيسي الصفار المغربي" ويستخلص "محمد عبد العزيز مرزوق" من هذا النص أن الصانع قد يكون من مدينة القيس في صعيد مصر^(٢٩٥) ثم هاجر إلى إفريقية هو وأسرته وأقام فيها وزاول عمله وعلم حرفته لولده من بعده، ويستشهد على ذلك بأن إفريقية كانت في ذلك الوقت جزءاً من امبراطورية الفاطميين وأن الصانع كانوا يتنقلون في أرجاء هذه الامبراطورية دون قيد أو شرط^(٢٩٦).

ومن الصناعات التي كانت مزدهرة أيضاً في إفريقية صناعة الزجاج والبلور الصخري وقد اشتهرت بها القيروان على وجه الخصوص، حيث أنتجت الأواني والتحف اللطيفة الملونة والقينيات المزخرفة والمذهبة التي كان يستعملها الصيادلة. كما استعمل الزجاج في الشمسيات والقمرينات، كما هو في جامع القيروان في القرن الثالث على عهد الأغالبة، وكان بالقرب من هذا الجامع سوق يسمى بسوق الزجاج، كما استخدم الزجاج في تبليط أرضية المنازل والشوارع، وذلك عن طريق طبقة زجاجية مختمة ومزخرفة كما هو في أرضية مدينة المنصورة الفاطمية^(٢٩٧).

ومن الجدير بالذكر أن المعز لدين الله أحضر معه من إفريقية إلى مصر تحفاً من البلور الصخري إذ ورد ضمن ما قدم به إلى مصر عن التحف والدخائر قبة من البلور وهي قطعتان، يجلس فيها أربعة أشخاص. وأحضر أيضاً أربعة خوابى من البلور، تسع كل واحدة منها قدر رواية من الماء^(٣١٨).

وكان البلور الصخري الخام والزجاج من المنتجات التي تحملها السفن المغربية وتصل إلى الموانئ المصرية في العصر الفاطمي^(٣١٩). وقد أشار ناصر خسرو إلى استيراد مصر في هذا العصر لخام البلور الصخري من بلاد المغرب، ثم ظهر منه بها عند بحر القلزم، بلور اللطف وأكثر شفافية من بلور المغرب^(٣٢٠).

وفيما يتعلق بفنون الكتاب، فقد ورد أيضاً ما يفيد بازدهار تلك الفنون لدى الفاطميين في بلاد المغرب قبل قدومهم إلى مصر، بل وإن بعض خلفائهم عملوا بذلك الفن ووصل بعض إنتاجهم إلى مصر مع الخليفة المعز لدين الله، فقد ذكر المقرئ^(٣٢١) أنه في عام ٣٦٣ هـ حمل أبو جعفر مسلم إلى المعز لدين الله المصحف الكبير الذي قيل إنه كان ليحيى بن خالد بن برمك، وكان أبو جعفر قد اشتراه بأربعمائة دينار، فلما رآه المعز قال: "أراك معجباً به، وهو يستحق الإعجاب، ولكن نفاخرك نحن أيضاً" فدعا بمصحف نصفين ما روى أحسن منهما خطأ وإذهاباً وتجليداً، فقال: "هذا خط المنصور، وإذهابه وتجليده بيده"، فقال له أبو جعفر مسلم "فثم مصحف بخط مولانا المعز لدين الله..." فقال: "نعم" وأخرج له نصفين، فقال أبو جعفر: "ما رأيت أصبح من هذا الخط..."

وتعد صناعة الجلود من الصناعات التي كانت مزدهرة في بلاد المغرب، ويبدو أنه كان لها ثمة تواجد في مصر خلال العصر الفاطمي، فقد ورد ما يفيد أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية ألف وتسعمائة درقة لمطية^(٣٢٢)، وهي منسوبة إلى لمطة وهي أرض لقبيلة من البربر بأقصى المغرب يقال للأرض وللقبيلة معاً لمطة، وقيل إن أهلها كانوا يصطادون الوحش وينقعون جلوده في اللبن الحليب سنة كاملة ثم يتخذون منها الدرق فإذا ضربت بالسيف القاطع نبا عنها^(٣٢٣).

ومن ناحية أخرى فقد شهد الفاطميون في بلاد المغرب ثم من بعدهم الصنهاجيون والحماديون توسعاً في استخدام المنحوتات سواء الآدمية أو الحيوانية أو الطيور. إذا استعملوا أشكال أسود منحوتة عند أبواب مدينة المهدية، وعُثر في أطلال مدينة صبرة المنصورية على نحت جصى يمثل طائر، ربما كان بيغاء ممسك في فمه بثمرة يضاوية ربما كانت حبة زيتون، ونجد في أطلال قلعة بني حماد أسداً منحوتاً على رخام رمادي اللون. كما وجدت في حفائر صبرة أسطوانة عليها متبارزان بالسيوف^(٣٢٤).

ومن أهم اللقى الأثرية التي عُثر عليها في مدينة المهدية وترجع إلى فترة حكم الفاطميين لإفريقية، لوح رخامي محفوظ في متحف باردو بتونس عليه نقش بارز يمثل أميراً يحمل في يده كأس ويستمتع بموسيقى تغزفها على الناي فتاة جالسة أمامه^(٣٢٥) (شكل ٣٤) وعلى الرغم من اصطباح ذلك النحت بالمؤثرات الشرقية فإن "Marçais" يرفض أن يعتبر ذلك النحت مجلوباً من الشرق، ولا يقبل إلا باعتباره قد نفذ في إفريقية^(٣٢٦).

وعلى أية حال فمن المنتظر أن التوسع الذى شهدته بلاد المغرب فى استخدام الكائنات الحية - الآدمية والحيوانية والطيور - سوف يكون له صداه على الفن الإسلامى بمصر خلال العصر الفاطمى.

أما الميدان الآخر الذى شهد ازدهاراً عظيماً فى بلاد المغرب فهو فن العمارة. وسوف يتضح من الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على العمائر فى مصر الفاطمية مدى تشبعها بالمؤثرات المغربية ليست فى عمومها فحسب بل وفى أدق تفاصيلها^(٣٠٧).

ويكفيها فى هذا المقام الإشارة إلى بعض المدن التى أنشئت فى تلك البلاد قبل العصر الفاطمى وخلافة لنقف على الخبرة التراكمية التى ألم بها الفاطميون فى فن المعمار قبل توجههم إلى مصر. ومن أهم تلك المدن مدينة رقادة التى أسسها إبراهيم بن أحمد بن الأغلب فى سنة ٢٦٣هـ، وقد انتقل إليها إبراهيم من مدينة القصر القديم وبنى بها قصوراً عجيبة وجامعاً وأسواقاً وحمامات وفنادق، وقد ظلت تلك المدينة دار ملك للأغالبة حتى طردهم منها عبيد الله المهدي فى سنة ٢٩٧هـ، وأقام بها الفاطميون إلى أن انتقلوا فى عام ٣٠٨هـ إلى مدينتهم الجديدة المهدية^(٣٠٨).

وتُعد مدينة المهدية أولى المدن التى شيدها الفاطميون فى إفريقيا^(٣٠٩)، وقد حرص الخليفة المهدى على إختيار موقعها بنفسه، واختطها وجعلها دار مملكته وحصنها بالسور المحكم والأبواب الحديدية المصممة، وكان لتلك المدينة بابان بأربعة مصاريع لكل باب منها دهليز يسع خمسمائة فارس^(٣١٠). ووصف ابن حوقل تلك المدينة بأنها كثيرة التجارة حسنة السور والعمارة، وبأنها حصينة ولها سور من حجارة له بابان ذكر أنه لم ير مثلهما على الأرض شبيه ولا نظير غير البابين اللذين على سور الرافقة^(٣١١) وأن بابى المهدية عملاً على مثالهما، ومثل شكلهما اتخذاً، وأن تلك المدينة كانت كثيرة القصور، نظيفة المنازل والدور. حسنة الحمامات والخانات^(٣١٢). ولم يتبق حالياً من تلك المدينة سوى مدخلها القديم المسمى بالسقيفة الكحلاء أو باب زويلة، والجامع وأطلال قصر المهدى وقصر ولى عهده القائم بأمر الله، وكذلك المرسى القديم للمدينة^(٣١٣).

والى جانب مدينة المهدية أنشأ الخليفة المهدى مدينة أخرى، وهى مدينة زويلة وجعل بين المدينتين قدر طول ميدان، وأحاط تلك المدينة بسور وأبواب، وأسكن فيها عامة الناس من تجار وبزازين وغيرهم مع أهاليهم فى تلك المدينة بينما كان مقر أعمالهم فى المهدية نفسها^(٣١٤).

وظلت المهدية عاصمة للفاطميين حتى قام الخليفة المنصور (٣٣٤-٣٤١هـ) بإنشاء مدينة صبرة المنصورية فى عام ٣٣٧هـ، الواقعة بالقرب من القيروان، واتخذها المنصور مقراً للخلافة الفاطمية، ونقل إليها الأسواق والصناعات من القيروان، فازدهرت فيها التجارة، وعمرت المدينة بالمباني الجميلة والشوارع الفسيحة والمساجد والفنادق والحمامات وغيرها^(٣١٥). ووصف المقدسى مدينة المنصورية بأنها كانت مدينة دائرية ويقع فى وسطها دار الخليفة على نفس أسلوب مدينة بغداد. وكانت بها عمارة كثيرة وأسواق حسنة وجامع. ولها سور يبلغ عرضه اثنى عشر ذراعاً، وأبوابه باب الفتوح وباب زويلة وباب وادى

القصارين^(٣١٦). وعقب وفاة المنصور استمرت المنصورية دار خلافة للفاطميين فاستقر بها الخليفة المعز، وحفر بها الآبار، وبنى فيها القصور العالية^(٣١٧). المزدانة بالبساتين والأحواض. ومن أهم المباني والقصور التي أنشأها الفاطميون في تلك المدينة قصر الماء والإيوان والخورنق ومجلس الكافور ومجلس الريحان وحجرة التاج وحجرة الفضة وقصر الخلافة المعزية^(٣١٨).

وأنشئت أيضاً في بلاد المغرب فترة تواجد الفاطميين بها، مدينة آشير التي أسسها "زيري بن مناد" جنوب مدينة الجزائر وذلك في سنة ٣٢٤هـ، في عهد الخليفة الفاطمي القائم (٣٢٢-٣٣٤هـ)، واستقدم زيري لتلك المدينة البنائين من حمزة والمسيلة وطبنة. واستجاب الخليفة الفاطمي لطلباته وأولد إليه الحرفيين ووضع تحت أمره مهندساً معمارياً لامتثل له في إفريقية، كما أمده بجميع المعدات ولاسيما الحديد، ولما انتهى "زيري" من بناء هذه المدينة لم يخف الخليفة رضاه عنها^(٣١٩).

كما أنشأ الفاطميون أيضاً أثناء تواجدهم في بلاد المغرب، بعض المنشآت في ليبيا. حيث أنشأ الخليفة القائم في مدينة أجدايا جامعاً حسن البناء له صومعة مثمنة بديعة العمل^(٣٢٠). وحرص الخليفة المعز على حفر الآبار وأنشأ له قصراً في كل منزلة على طول الطريق الموصل من إفريقية إلى مصر، وقام بالإشراف على تلك القصور الأمير تميم بن المعز، وكُشف في حفائر أجدايا عن أطلال بعض هذه القصور التي زخرفت بزخارف رائعة^(٣٢١).

تلك كانت بعض المنشآت والمدن الفاطمية التي شيدت في بلاد المغرب، وتكرر ذكرها في الدراسة وسوف يزداد ترددها عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية والعمائر بمصر.

ومما سبق يتضح إلى أي مدى ازدهرت الفنون والعمائر في بلاد المغرب، وإذا كان من الطبيعي أن ينقل الفاطميون معهم إلى مصر كثيراً من تلك المظاهر الفنية، فمن الطبيعي أيضاً أن يستمر توافد التأثيرات الفنية المغربية على مصر بعد انتقال الفاطميين إليها، وذلك عن طريق الدولة الزيرية في إفريقية والدولة الحمادية في قلعة بني حماد. إذ أن علاقات مصر بهاتين الدولتين لم تنقطع أوصالها على جميع الأصعدة حتى في بعض الفترات التي خيمت عليها بدور الخلاف السياسي والمذهبي.

وبعد فإذا كان وفق ما سبق من معطيات حضارية وتاريخية، وما ستكشف عنه الأدلة المادية أن تكون التأثيرات المغربية هي الأكثر منطقية بالنسبة للفن المصري في العصر الفاطمي، وذلك بحكم بواكير نشأة هذه الدولة في بلاد المغرب^(٣٢٢). فنود أن نسجل اعتراض بعض العلماء على تلك الحقيقة، حيث يقر البعض بجزئية ومحدودية تلك التأثيرات^(٣٢٣). بل ويذهب آخرون إلى أن الفن الفاطمي في مصر كان متسبباً بالتأثيرات الفارسية، والعوامل السورية والطولونية مع اقتباسات قليلة من فنون البربر في شمال أفريقيا^(٣٢٤).

كما تود الدراسة أن تؤكد على أن التأثيرات الفنية المغربية على مصر فاقت بكثير

التأثيرات الفنية المصرية على المغرب، وربما كان ذلك لقيام أعداد كبيرة من أهل المغرب والأندلس، بالرحلة إلى المشرق مركز الحضارة العربية ومهد الإسلام^(٣٢٥).

ولكن هل اقتصر دور المغرب عند حد نقل التأثيرات الفنية من بلاد المغرب إلى مصر. وفي هذا الصدد يشير "فريد شافعي" إلى أن هناك العديد من المظاهر الفنية المشرقية الأصل، والتي لم تظهر بمصر إلا بعد دخول الفاطميين إليها، مما يشجع على الظن بأنها وفدت مع الفتح الفاطمي عن طريق المغرب^(٣٢٦). على أن الأمر يبدو أكثر من ذلك إذ كان لبلاد المغرب صلات حضارية وفنية متشعبة مع كثير من بلدان العالم، وليس من المستبعد أن يحضر الفاطميون إلى مصر وفي جعبتهم بعض المظاهر الفنية لتلك البلاد، أي أن بلاد المغرب لعبت دوراً غير مباشر في نقل بعض التأثيرات الفنية إلى مصر. ولذا كان من المهم في دراستنا أن نلقى الضوء على علاقة بلاد المغرب مع بعض الأقطار التي يُعتقد أن المغرب لعب دوراً في نقل بعض تأثيراتها الفنية إلى مصر.

وقد كانت بلاد المغرب تقع قبل الفتح الإسلامي تحت سيطرة البيزنطيين ومن ثم فإن الفن الذي ولد بعد هذا الفتح كان متأثراً إلى حد كبير بالتقاليد الفنية البيزنطية، وهو ما يتضح في محراب المسجد الجامع بالقبروان، ومنبر ذلك الجامع ومنبر جامع الزيتونة في تونس، وخطا هذا الفن خطوة إلى الأمام في عصر الأدارسة والأغالبة، ثم خطا خطوة أوسع نحو النضج في العصر الفاطمي^(٣٢٧).

وقد ظل التأثير البيزنطي قوياً في بلاد المغرب بعد الفتح الإسلامي وذلك في الجهاز المادى للحضارة من أزياء وحلى وعمارة وغيرها^(٣٢٨). بل ويذهب بعض العلماء إلى أن الأساليب الفنية المغربية ظلت متصلة بأساليب الفن البيزنطي إلى أبعد حد، وأنها لم تتأثر بأساليب الطراز العباسي إلا تأثراً بطيئاً لا يكاد يظهر تماماً قبل القرن الرابع الهجري/ ١٠م^(٣٢٩).

وكان للفاطميين في بلاد المغرب ثمة صلات حضارية مع الدولة البيزنطية، ومن مظاهرها تبادل الهدايا بين الطرفين، ومنها تلك الهدية التي بعثها الامبراطور البيزنطي إلى الخليفة المنصور فحمل المنصور سفير الامبراطور بهدية أفضل منها^(٣٣٠).

وفي عام ٣٤٦هـ أرسل الامبراطور البيزنطي إلى الخليفة المعز لدين الله بأموال عظيمة وهدايا جلية كما فك بعض أسرى الشرق، وذلك رغبة منه في عقد هدنة مع المعز الذي أجاب له ذلك^(٣٣١). كما كانت رسل الامبراطور البيزنطي تفد على المعز وهو في إفريقية، ومن ذلك إرساله أحد بطاركة الروم وأشرفهم حاملاً الجزية عن أرض قلورية^(٣٣٢) التي كانت خاضعة للفاطميين، وكان يبعث بذلك كل عام، وكان من بين الهدايا التي حملها هذا الرسول للمعز كثير من الأواني الذهبية والفضية المرسعة بالجواهر، والديباج والحبر وغير ذلك من نفيس ما عندهم، وحمل أيضاً إلى المعز رسالة من الامبراطور يطلب فيها الكف عن حربه ويسأل المودعة، كما أرسل إليه عدداً كبيراً من أسرى أهل الشرق^(٣٣٣).

ومن الجدير بالذكر أن الجيش الفاطمي الذي دخل مصر كان يتضمن أعداداً كبيرة

من الروم، وقد اختطت لهم خطة بالقاهرة عرفت بـ "حارة الروم"^(٣٢٤). بل إن قائد هذا الجيش "جوهر الصقلي" اعتبره بعض العلماء "رومياً- بيزنطياً"^(٣٢٥). وليس من المستبعد أن يكون بين هؤلاء الجند الروم الذين شهدوا دخول الفاطميين مصر أن يكون من بينهم من هو ملم ببعض أنواع الصنائع عارفاً لأساليب الزخرفة. ومن ناحية أخرى فقد سبق الإشارة إلى أن كثيراً من أسرى الروم كانوا يعملون في صناعة النسيج والبسط والحصير في المهديّة وأن أعمالهم كانت تثير إعجاب الخليفة المنصور. كما أن أعمالهم كانت موضع فخر وإعجاب ومباهاة الخليفة المعز. ونظراً لحرص المعز على أن يكون انتقاله من إفريقية إلى مصر انتقالاً حضارياً كاملاً وليس سياسياً وعسكرياً فحسب فليس من المستبعد أن يكون قد حرص على اصطحاب بعض من هؤلاء الأسرى الروم أو "العبيد" الذين كانوا يقومون بتلك الصناعات في إفريقية.

وقد ارتبطت إفريقية في عهد بنى الأغلب بعلاقات قوية مع الخلافة العباسية في بغداد، وسار الأغلبية على غرار الخلافة العباسية وتشبهوا بهم في العديد من المظاهر الحضارية^(٣٢٦). وكان لتلك الصلة الوثيقة أثرها في ظهور التأثيرات العباسية على الفنون التي ازدهرت على يد الأغلبية في إفريقية^(٣٢٧).

وقد سبق الإشارة على سبيل المثال إلى ما بلغته التأثيرات العباسية على الخزف الأغلبى. ومن ناحية أخرى فقد كان بعض الأمراء الأغلبية يستعينون بالمواد والفنانين عن بغداد فقد ورد أن الأمير أبو إبراهيم أحمد جلب من بغداد البلاطات الخزفية التي زين بها إطار محراب جامع القيروان، وجلب من هناك أيضاً خشب الساج الذي استعمله في عمل منبر الجامع، أما محراب الجامع فقد جاء به مفصلاً رخاماً من العراق، كما عمل له أحد الفنانين البغداديين بلاطات خزفية استكمالاً لما جلب من بغداد وزين به إطار المحراب^(٣٢٨).

كما لم يمنع الخلاف المذهبي بين الفاطميين في إفريقية والعباسيين في بغداد من وجود صلات حضارية بين الجانبين. نذكر منها على سبيل المثال تأثير بعض العناصر الفاطمية بالمنشآت العراقية، ومن ذلك أن مدينة صبرة المنصورية كانت مدينة دائرية تقع في وسطها دار الخلافة كما أتبّع من قبل في مدينة بغداد^(٣٢٩) التي شيدها أبو جعفر المنصور سنة ١٤٧ هـ. كما أن بابي مدينة المهديّة كانا على نفس هيئة وشاكلة بابي مدينة الرافقة العباسية^(٣٣٠).

وكانت لإفريقية صلات قوية مع بلاد فارس ويكفى أن نشير إلى أن مؤسس الأسرة الأغلبية - إبراهيم بن الأغلب - كان ابناً لضابط خراساني يعمل بالجيش العباسي^(٣٣١). وقد زادت صلات تلك البلاد مع فارس خلال العصر الفاطمي. إذ كان يدين كلاهما بالمذهب الشيعي، ومن ثم خضع الفاطميون للمؤثرات الفارسية^(٣٣٢). وشهد قدوم الفاطميين إلى مصر اصطحاب بعض الأسر الفارسية الأصل التي كانت تقيم في إفريقية، ومنها أسرة ابن عوكل التي عملت بتجارة الكارم في مصر خلال العصر الفاطمي. وكانت هدد الأسرة قد هاجرت من فارس إلى إفريقية في أواسط القرن الرابع الهجري/ ١٠ م ثم قدمت مع الفاطميين بعد

عام ٣٥٨هـ^(٣٤٣).

ونظراً لقرب بلاد المغرب من الأندلس فقد كان هناك نوع من الخصوصية في علاقات الجانبين على مر العصور الإسلامية، وبدون الدخول في تفاصيل يكفى أن نشير إلى تميز العلاقات التجارية بينهما، بل إن إفريقية لعبت في بعض الأحيان دور همزة الوصل بين الموانئ الأندلسية والموانئ المصرية^(٣٤٤). وكان للفاطميين في بعض الأحيان ثمة نفوذ سياسي في بلاد الأندلس^(٣٤٥). وليس أدل على إمكانية قدوم تأثيرات أندلسية إلى مصر من خلال بلاد المغرب ما ذكره "كونل" عن الفاطميين بأنهم "جلبوا معهم من موطنهم الأصلي إلى القاهرة التي أنشأوها أسلوباً فنياً مدرباً على الأعمال الأموية (الأندلسية) والمغربية"^(٣٤٦). وقبل أن نختم الحديث عن دور الصلات الحضارية بين مصر والمغرب في نقل التأثيرات الفنية الوافدة نود أن نشير إلى ما يؤكد عليه بعض العلماء من أنه يجب عدم إغفال فنون وعمارة البربر بالمغرب القديم^(٣٤٧) عند دراسة الروافد التي صبغت في تيار الحضارة الإسلامية المعمارية والتطبيقية المبكرة^(٣٤٨).

المبحث الثانى

دور الصلات الحضارية بين مصر وأفريقيا السوداء فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

يقصد بأفريقيا السوداء تلك البلاد الواقعة جنوب الصحراء الكبرى. وكانت لمصر عند القدم علاقات مع تلك البلاد، وفى ذلك يذكر بعض العلماء "إن أول تيارات الحضارة وصل من مصر إلى جميع بلاد أفريقيا جنوبى الصحراء الكبرى. من ذلك: بناء القوارب واستعمال اللبن فى البناء، وهو مرحلة متقدمة، والأسلحة الحديدية من دروع ورماح وبلط وقسي"^(٣٤٩).

وكانت لمصر الفرعونية علاقات خاصة مع بلاد النوبة، إذ امتد سلطان الأسرة الفرعونية الأولى أى حوالى ٤٤٠٠ ق.م حتى الجندل الأول لنهر النيل، وتزايد هذا السلطان تدريجيا حتى الأسرة السادسة حيث سيطر الملك نبيى على قبائل شمال النوبة، واضطروهم إلى تقديم جزية من الرجال والمال لتزويد جيوشه عند الحاجة^(٣٥٠).

وقد دونت أقدم رواية تاريخية عن إخضاع المصريين للنوبة فى حجر "بالرمو" فقد جاء فيه أن الملك سنفرؤ غزا بلاد النوبة، وأسر سبعة آلاف أسير عدا الغنم والعجول^(٣٥١). وعندما حل الضعف فى الدولة الفرعونية الحديثة. وأخذت سطوة الحكم النوبى فى الازدياد وكان ذلك حوالى سنة ٧٢٢ ق.م تحول الأمر تدريجيا لصالح النوبة وتوغلوا فى البلاد المصرية ووصلت جيوشهم إلى شمال الفيوم تقريبا. وتمكنوا من حكم مصر، ولم يردوا عنها إلا إثر هزيمتهم أمام الأشوريين، وظلت منطقة النوبة الشمالية حينما بعيدة عن النفوذ المصرى حتى حكم البطالسة فأعادوها مرة أخرى إلى سلطان مصر^(٣٥٢).

ولم تقتصر علاقات مصر الفرعونية مع أفريقيا السوداء على بلاد النوبة، إذ وصلت الحضارة الفرعونية فى عهد الأسرة الخامسة إلى أنحاء مختلفة من أفريقيا فعرفت فى الحبشة والبحيرات ونيجيريا بل وفى الكنفو^(٣٥٣). وغنى عن البيان علاقة مصر التجارية مع بلاد بونت والتي يعتقد أنها "الصومال"، وقد سجلت إحدى رحلات مصر التجارية البحرية إلى هذه البلاد على جدران معبد الدير البحرى للملكة حتشبسوت من الأسرة الثامنة عشرة.

كما كانت لمصر منذ القدم علاقات مع غربى أفريقيا، فيشير أحد العلماء أنه كان لمصر منذ أيام الفراعنة علاقات مع غانة، ويستشهد على ذلك بالآثار التى كشفت حديثا فى تلك البلاد^(٣٥٤). كما يذكر أحد العلماء أن علاقة مصر بغربى أفريقيا، ترجع إلى ما قبل الميلاد ببضعة قرون، وأن الكثير من النباتات والحيوانات والصناعات، وصل من مصر إلى جميع بلاد غربى أفريقيا، بما فى ذلك مالى^(٣٥٥).

وكان من الطبيعى أن تزداد علاقات مصر فى العصر الإسلامى توثقا مع أفريقيا السوداء شرقيا وغربيا، نظرا للمستجدات التى حدثت على مصر بعد الفتح الإسلامى كما سيتضح فيما بعد. ولكن قبل تناول علاقة مصر الإسلامية مع تلك البلاد، نود أن نوضح كيف يمكن لمثل هذه البلاد أن يكون لها دور فى التأثيرات الفنية الوافدة على مصر الإسلامية، فربما يثير دهشة البعض أن يكون لأفريقيا السوداء والزنج دور فى هذا المجال؛ وخاصة أن مثل

تلك الموضوعات تكاد تكون على حد علم الباحث من الأمور المنعدمة في الدراسات الآثارية الإسلامية.

وفي نفس الوقت نوجه العناية أنه حتى وإن لم تكن تلك التأثيرات من القوة بمكان. فإن الدراسة التي تهتم بالبحث في التأثيرات الفنية الوافدة، يجب ألا تنض الطرف عن مثل تلك الأمور أيضاً كانت درجة تأثيرها طالما أن إمكانية هذا التأثير متوافرة. ومن ناحية أخرى فيجب ألا ينظر إلى حضارة وفنون تلك الشعوب نظرة أحادية، ومقارنة فنونها بفنون أخرى ينظر إليها على أنها أكثر رقياً. فلكل شعب على وجه البسيطة ثقافته وفنونه وحضارته الخاصة، وما كان ينظر إليه يوماً ما على أنه فناً بدائياً ركيكاً يفتقر إلى الابتكار والابداع، سرعان ما تغيرت تلك النظرة ونهل من فيضه الفنانون المحدثون، وأفردت له الدراسات الحديثة.

وبدون الدخول في تفاصيل تلك الفنون الأفريقية، يكفي أن نشير إلى أنها قد جمعت منذ القدم بين صفات مشتركة رغم تعدد الأقطار التي أنتجتها، إذ أن هناك تشابه قائم لاسبيل لإنكاره بين فنون البوشيمان التي أنتجت في العهود القديمة رسوماً يظهر فيها الصيد والقنص، وبين تلك الفنون التي أنتجت في عصور ما قبل التاريخ بالجزائر جنوبى جبال الأطلسي، كما أن هناك تقارب بين أساليب هذه الفنون وأساليب الفن الفرعوني بعد الأسرة الخامسة والعشرين أثناء الحكم النوبي، كما ترتبط بهذه المجموعة من الفنون طائفة من فنون غرب أفريقيا، خاصة بعض نماذج النحت البرونزي الذي أرجعه بعض العلماء إلى حضارات ارتبطت بالحضارة اليونانية القديمة^(٣٥٧).

وعلى أية حال فليس أدل على إمكانية تأثير أفريقيا السوداء على فنون مصر الإسلامية - والتي كانت علاقاتهم متشعبة على جميع الأصعدة - أنه ظهرت ثمة تأثيرات أفريقية زنجية على فنون مصر الفرعونية. ومن أمثلة ذلك نقش على الحجر الجيري من الأسرة الثامنة عشرة، يرجح أن يكون من منطقة سقارة، ويمثل جوادين يكبح جماحهما سائس زنجي^(٣٥٧). وكذلك تصورتان جداريتان من مقبرة ثانوني بطيبة تمثلان مجموعتين من المرتزة النوبيين^(٣٥٨). كما صورت في الدولة الفرعونية الحديثة الأسرى الزنوج مكبلين أسفل تماثيل الفراعنة^(٣٥٩).

ويشير أحد العلماء أنه من بين أوجه التآلف التي كانت قائمة بين مصر الفرعونية وسائر الشعوب الأفريقية، أنه كان من بين الرموز الشائعة وقتذاك في مصر القردة التي كانت تجلب من مواطن أفريقيا وأنه كما عبدها المصريون القدماء وصورها على معابدهم، كذلك اتخذ كثير من شعوب أفريقيا من أوجهها أقنعة، بل واستلهم الفنان الأفريقي في عدد من المناطق عباداته وفنه من أشكالها^(٣٦٠).

هذا ويحتفظ المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية برأس تماثل من البرونز يمثل رأس زنجية لها تسريحة تسدل من أعلى الرأس إلى أسفل، وتميل الرأس إلى اليمين وتنظر في نفس الاتجاه، والأنف عريض والشفة غليظة، والشعر مجعد وجميعها صفات تؤكد انتماء هذه السيدة للزنوج الذين عاشوا في مصر في العصر الهلينستي، وتعتبر هذه الرأس من

القطع الشهيرة للغاية في تصوير الزوج أو الأثيوبيين في فن ذلك العصر^(٣٦١).

١ - علاقة مصر الإسلامية مع شرق أفريقيا :

أ - مصر والنوبة :

النوبة لفظ يطلق على المنطقة الممتدة بين أسوان شمالاً ومرتفعات الحبشة جنوباً. على خط يوازي موقع مدينة الخرطوم، وبين البحر الأحمر شرقاً والصحراء الغربية غرباً^(٣٦٢). وكانت بلاد النوبة وقت ظهور الإسلام تنقسم إلى مملكتين: مملكة المنفرة وعاصمتها دنقلا. ومملكة علوة في الجنوب وعاصمتها سوبا^(٣٦٣).

وتمتد صلات بلاد النوبة مع مصر الإسلامية إلى ما بعد فتح العرب لمصر مباشرة، ففي سنة ٢١ هـ أرسل عمرو بن العاص إلى بلاد النوبة جيشاً بقيادة عقبة بن نافع الفهري محاولاً فتحها إلا أنه فشل في ذلك^(٣٦٤). ولما تولى عبد الله بن سعد بن أبي سرح ولاية مصر غزا بلاد النوبة في سنة ٣١ هـ^(٣٦٥)، فطلب منه أهلها الصلح والموادعة فأجابهم إلى ذلك على غير جزية، وعقد مع ملكهم اتفاقية، وهي المعروفة باسم "البقط" وهي بمثابة معاهدة سياسية وتجارية بين مصر ومملكة النوبة المسيحية، قوامها ألا يتعدى أحدهما على الآخر وأن تؤدي النوبة إلى مصر عدداً معيناً من الرقيق في كل عام، وأن تؤدي مصر إلى النوبة قدرأً معيناً من منتجات مصر^(٣٦٦). فضمنت تلك المعاهدة للطرفين حسن الجوار وسلامة الحدود وحرية التجارة، كما أنها تخول للمسلمين الحصول على سواعد النوبيين لخدمة الدولة الإسلامية، بالإضافة إلى تيسير مهمة نشر الثقافة العربية الإسلامية في تلك البلاد نشراً سلمياً^(٣٦٧).

ويبدو أن النوبيين كانوا يستغلون فرصة ضعف مصر في بعض الأوقات، ويقدمون على غزو الصعيد الأعلى كلما أحسوا من أنفسهم القوة على هذا الغزو، ومن ذلك ما حدث على سبيل المثال في ذي الحجة سنة ٣٤٤ هـ حيث أغار ملك النوبة على أسوان وقتل جمعاً من سكانها ونهب قراها، فخرج إليه جيش من قبل "أونوجور" وعلى رأسه "محمد بن عبد الله الخازن" واستطاع هذا الجيش أن يصد النوبيين وأرسل بعض أسراهم إلى مصر فضربت أعناقهم. وتمكن الجيش المصري من مطاردة ملك النوبة وفلول جيشه واستطاع أن يفتح مدينة إبريم وعاد إلى مصر في منتصف جمادى الأولى عام ٣٤٥ هـ ومعه مائة وخمسون أسيراً وعدد من رؤوس القتلى^(٣٦٨).

وخطت علاقات مصر في العصر الفاطمي خطوات أوسع نحو توثيق علاقاتها مع بلاد النوبة، وقد اتسمت تلك العلاقات بأنها كانت ودية إلى حد كبير، فكان ملوك النوبة يرسلون الهدايا إلى الخلفاء الفاطميين، ويحرصون على عقد المعاهدات معهم بقصد منع الجيوش المصرية من الاعتداء على بلادهم^(٣٦٩).

وظلت علاقات الفاطميين ببلاد النوبة علاقات طيبة يسودها السلام بوجه عام، عدا بعض الأوقات التي كانت ترسل فيها حملات تآديبية. إذا ما أقدم النوبيون على نقض الهدنة أو الإساءة للمسلمين هناك، أو مهاجمة أسوان. وأخذ المسلمون يستوطنون في تلك البلاد، كما دخل بعض النوبيين خصوصاً في المناطق الشمالية في الإسلام^(٣٧٠). ومن ثم فقد حرص الفاطميون على صفاء هذه العلاقات حرصاً على حياة المسلمين هناك^(٣٧١).

ومن مظاهر العلاقات الودية بين الفاطميين وملوك النوبة، ما ذكره "المسبحي" أنه وصلت من بلاد النوبة للخليفة الظاهر في شهر ربيع الآخر سنة ٤١٥ هـ هدية كانت تشتمل على عبيد وإماء، وخشب الأبنوس، وفيلة، وزرافات وغير ذلك^(٣٧٢).

وقد حرص الوزير بدر الجمالي على أن تكون صلاته طيبة مع بلاد النوبة، فعندما سمع أن والي قوص قد قبض على ملك النوبة الذي خرج من بلاده لزيارة كنيسة أسوان، أمر الوالي بإرساله إلى القاهرة مكرماً حيث أفاض عليه بدر النعم وأتحفه بالهدايا الجميلة، وقد توفي هذا الملك بمصر قبل أن يعود إلى بلاده^(٣٧٣).

وتُعد عمليات التبادل التجاري من أهم وسائل الاتصال بين مصر وبلاد النوبة، وقد سبقت الإشارة إلى أن معاهدة "البقط" ضمنت حرية التجارة بين الطرفين، وهذا ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ببردية^(٣٧٤) موجهة من والي مصر في العصر العباسي موسى بن كعب (١٤١-١٤٣ هـ) إلى صاحب مقرة بالنوبة، وهي مؤرخة بعام ١٤١ هـ، وتحتوي على كتابة عربية قوامها ٦٩ سطراً، وما يعيننا من أمر هذه الرسالة ما ورد فيها من إشارة إلى تكرار وفود التجار من بلاد النوبة إلى مصر وكذلك من مصر إلى بلاد النوبة وحرص الوالي العباسي على توفير الطمأنينة والسلامة للتجار المصريين الوافدين على بلاد النوبة، وكذلك توفيره للأمان للتجار النوبيين الوافدين على مصر^(٣٧٥).

وزادت علاقات مصر التجارية خلال العصر الفاطمي مع بلاد النوبة، وقد أشار "الإدريسي" إلى ثقل التجار بين مصر وتلك البلاد^(٣٧٦). كما ذكر ناصر خسرو أن التجار المصريين كانوا يذهبون إلى بلاد النوبة، حيث يبيعون بها الخرز والأمشاط والمرجان ويجلبون من هناك الرقيق^(٣٧٧).

على أنه من الطبيعي أن تكون دفة الثقل التجاري والحضاري تميل لصالح مصر، فقد استوردت بلاد النوبة من مصر بعد الفتح الإسلامي نوعاً من الأواني الفخارية المنتجة في أسوان وغيرها، وعملت بلاد النوبة على تقليد تلك المنتجات^(٣٧٨). كما استوردت النوبة أيضاً من مصر في العصر الفاطمي الخزف ذا البريق المعدني والخزف المحزوز أو المحفور تحت الطلاء، وكذلك الخزف المعروف باسم "خزف الفيوم" والذي كشف منه ثمة نماذج في حفائر مدينة عدة^(٣٧٩).

وكانت المنسوجات من أهم السلع التي صدرتها مصر إلى بلاد النوبة، وكانت من بين ما تم إمداده لتلك البلاد وفقاً لعقد الصلح "البقط"، فقد عُثر على كميات منها في جبل عدة وقصر إبريم، وعُثر على هذه المنسوجات في القبور المسيحية وبين أنقاض المنازل واستخدم أغلبها كأكفان، ومن هذه القطع قطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٣٨٠)، وهي من نسيج الكتان، ولعل أبرز ما يميزها هو ما كُتب على أحد طرفيها بمداد أسود، حيث يقرأ كلمة "بقط" الأمر الذي يشير إلى إمداد النوبة بالنسيج بحسب ما تم الاتفاق عليه، وإن لم يرد ذلك في النص الذي أورده المقريزي للاتفاقية^(٣٨١).

كما استمرت مصر في العصر الفاطمي تمد بلاد النوبة بالمنسوجات ومن الأدلة على ذلك أنه عثر في تلك البلاد على قطعة من نسيج التابستري، وهي محفوظة بمتحف الفن

الإسلامى بالقاهرة^(٣٨٦)، وهى من الكتان تحتوى على ثلاثة أشرطة، سطران من الكتابة الكوفية المتعكسة يحصران بينهما شريطاً ضيقاً زخرف بجامات متجاورة بيضاوية الشكل بداخلها زخارف نباتية محورة، أما السطران الكتانيان فالعلوى نصه "... الله لعبد الله ووليه معد أبى تميم ... " والسفلى "... لا إله إلا الله محمد رسول الله صلى... "، ورغم اشتراك كل من الخليفة المعز والمستنصر فى أن اسم كليهما "معد أبى تميم" فإن الخط والزخرفة فى هذه القطعة ترجعها إلى عهد الخليفة المستنصر بالله^(٣٨٧).

وجميع تلك الإشارات السابقة دليل على تناعى العلاقات سواء على المستوى السياسى أو التجارى بين بلاد النوبة ومصر منذ بداية الفتح الإسلامى لها وخلال العصر الفاطمى.

ب- مصر والحبشة:

كانت حدود منطقة الحبشة قديماً فيما بين النيل غرباً والبحر الأحمر شرقاً، ومن النوبة شمالاً إلى ما وراء خط الاستواء جنوباً، وإن كان حدودها دائمة التغيير من ناحية الشمال والجنوب^(٣٨٨).

ونظراً لخصوصية علاقات الحبشة مع عرب الجزيرة العربية منذ القدم، وازدياد تلك العلاقات ونموها بعد ظهور الإسلام^(٣٨٩)، فقد كان العرب ينظرون لتلك البلاد نظرة تقدير، بل واعتبروهم "أهل سلم ليسوا بدار حرب"^(٣٩٠). ومن الطبيعى أن يكون للعرب بعد فتح مصر علاقات مع بلاد الحبشة، خاصة أن مصر قد شكلت أهمية خاصة بالنسبة للأحباش، إذ كانت الكنيسة الحبشية تابعة لكنيسة الإسكندرية، وكان بطاركة الحبشة يعتبرون بطاركة الإسكندرية خلفاء الحواريين أصحاب المسيح (عليه السلام)، يعينون من قبلهم مطارنة من الأقباط اليعاقبة يباشرون شئون العقيدة فى بلاد الحبشة، وذلك بتفويض من حاكم مصر بناء على طلب النجاشى^(٣٩١).

وكما هى كانت عليه عادة الفاطميين فى توطيد علاقاتهم مع الأمم المختلفة فقد وثقوا علاقاتهم مع ملوك الحبشة، وقد ساهم فى ذلك بغير شك ما شكلته تبعية الكنيسة الحبشية لكنيسة الإسكندرية. فقد جرت عادة ملك الحبشة عندما يرغب فى طلب مطران لبلاده من مصر خلال العصر الفاطمى، أن يبعث برسالتين إحداهما لصاحب الأمر فى مصر والأخرى إلى بطريك الإسكندرية، ومع الأولى هدايا من العبيد والجواري والمسك وبعض الحيوانات، ومع رسالة البطريرك مبلغ كبير من المال يقدمه الأحباش لرأس الكنيسة القبطية^(٣٩٢).

ومما يدل على مدى مكانة بطاركة مصر بالنسبة للحبشة ما أخبرنا به "المقريزى" من أن الخليفة المستنصر عندما نقص النيل فى مصر بعث البطريرك بمخائيل الحبسى إلى بلاد الحبشة بهدف سنبة، فاستقبله ملكها وسأله عن سبب قدومه. فعرفه بنقص النيل فى مصر وتعرض أهلها للضرر، فأمر بفتح سد يجرى منه الماء إلى أرض مصر ففتح وزاد النيل فى ليلة واحدة ثلاثة أذرع واستمرت الزيادة حتى رويت البلاد وزرعت ثم عاد البطريرك إلى مصر فخلع عليه المستنصر وأحسن إليه^(٣٩٣).

وعلى أية حال فقد استمرت العلاقات الودية بين مصر فى العصر الفاطمى وبلاد الحبشة، وقد عمل البطارقة على استخدام نفوذهم لدى الأحباش لتدعيم العلاقات بين البلدين، كما كثرت المراسلات بين الجانبين، وكثر أيضاً وفود الأحباش على دار البطركية فى القاهرة^(٣١٠).

ويبدو أن حرص الفاطميين على توطيد أو اصر العلاقات مع بلاد الحبشة، كانت أيضاً لضمان رعاية ملوك الحبشة للمسلمين فى بلادهم^(٣١١) ولوجود علاقات تجارية بين الجانبين. وفى هذا الصدد يرجح "كلود جارسان" أن إقدام الفاطميين على تشييد أماكن إسلامية مقدسة بالحبشة لايتعلق بتوسع إسلامى فى تلك البلاد، وإنما يتعلق بتمكين تجار مصر من التغلغل فى هذه البلاد بقدر من الأمن النسبى^(٣١٢).

وعلى أية حال فعلى الرغم من قلة الوثائق المتوفرة عن علاقة مصر مع بلاد الحبشة، فإن ما أمدنا به المؤرخون، والجغرافيون والحالة من معلومات قليلة يدل على نشاط التجارة بين البلدين خلال العصر الفاطمى، إذ كانت المراكب تأتى إلى ميناء عيذاب محملة بالبضائع من الحبشة وغيرها حيث يؤخذ عليها المكوس، وكانت مصر تستورد من بلاد الحبشة الرقيق، وجلود الجاموس^(٣١٣). وقد أشار إلى ذلك "ناصر خسرو" حيث ذكر أنه عاين فى مصر جلد البقر المستورد من الحبشة وأنه يشبه جلد النمر، وكان يستعمل فى عمل النعال، كما استوردت منها أيضاً طائراً أليفاً كبير الحجم، به نقط بيضاء وعلى رأسه تاج مثل الطاووس^(٣١٤).

ج- مصر وساحل أفريقيا الشرقى:

رجحت بعض الدراسات أن تكون هجرات العرب إلى تلك الجهات عقب نفسى الزيدية ألباع زيد ابن على بن الحسين بن على سنة ١٢٢هـ/٧٣٩م، وإن كان البعض الآخر يرجعها إلى العصور القديمة^(٣١٥). وعلى أية حال فمما لاشك فيه أن هجرات العرب أخذت بعد ظهور الإسلام تتوالى على شرق أفريقيا، وبشكل مستمر من نواحي عُمان والبحرين والإحساء واليمن وحضرموت، وأنهم انتشروا على طول الساحل الشرقى وبنوا المدن العربية التى امتدت من خليج عدن إلى مدار الجدى، فى المنطقة التى أطلق عليها العرب اسم "بر الزنج"^(٣١٦). ومن أهم تلك المدن أو المستعمرات التى أنشأها هؤلاء العرب فى تلك المنطقة هى مقديشيو فى سنة ٢٩٥هـ/٩٠٨م، ومنها أوراشيخ، ومركة، وبرأوة، وكسمايوه، وهذه المدن الخمسة من أعمال الصومال، ولاموه ومليندى وممباسا وزنجبار، والجزيرة الخضراء ومافيا وكلوة (شكل ٣٦)، وكانت كل واحدة من هذه المدن محصنة ومحاطة بسور منيع، وكانت مبانيتها ومساجدها وبعض قبورها مبنية بالحجر بإحكام وهندسة، يدل على أن مؤسسيها كانوا من أصحاب الذوق السليم^(٣١٧).

وقد كانت لتلك المدن علاقات تجارية خارجية متشعبة وخاصة مع بلاد الهند والصين وقد تنوعت وارداتها من تلك البلاد^(٣١٨). وبدون الدخول فى تفاصيل لذلك نود الإشارة إلى أن ما كشف عنه من كميات هائلة من البورسلين الصينى على طول الساحل الشرقى لأفريقيا، وما كشف عنه أيضاً من عملات صينية تمتد من عصر أسرة "تانج" (٢٠١-٢٩٤هـ/

٨١٦-٩٠٦م) حتى تصل إلى فترة حكم أسرة "سونج" (٣٤٩-٦٦٩هـ / ٩٦٠-١٢٧٠م) تدل على مدى صلة تلك البلاد مع الصين^(٣١١).

ومن الأمور التي تود الدراسة أن تؤكد عليه بشأن مدن ساحل أفريقيا الشرقي، أن تلك المنطقة لم تكن مجهولة بالنسبة لمصر، إذ أنه من المعروف أن سلع زنجبار^(٣١٢) كانت تأتي إلى ميناء عيذاب على البحر الأحمر وهناك يجري تحصيل الرسوم الجمركية عليها^(٣١٣). وقد أشار الرحالة ناصر خسرو الذي زار مصر في العصر الفاطمي أنه رأى بها أنياب الفيل التي أحضرت من زنجبار، وكان وزن كثير منها يزيد على مائتي من^(٣١٤).

ومن ناحية أخرى فإن ساحل أفريقيا الشرقي كان موطن هجرات عربية وفارسية كثيرة، وقد أنشأوا به عدة إمارات يهمننا بصورة أكثر أن نشير منها إلى إمارة كلوة الإسلامية. تلك المدينة ذات الباع الطويل في الفنون والآثار الإسلامية^(٣١٥). وقد روى أن أحد ملوك شيراز وهو حسن بن علي "الشيرازي" هاجر من بلاده هو وأولاده ووزراؤه في سبعة مراكب، وقد دخلت كل مركب بلداً مختلفاً عن الآخر بساحل أفريقيا الشرقي، فنزلت إحدى هذه المراكب في كلوة وكان عليها ابنه علي بن حسن بن علي فاشترى كلوة عن ملكها الزنجبي فأسس بها إمارة شيرازية^(٣١٦).

على أن هناك خلافاً حول تاريخ هذه الهجرة فبينما يرجعها البعض إلى القرن الرابع الهجري / ١٠م أرجعها البعض الآخر إلى أواخر القرن الخامس الهجري / ١١م^(٣١٧). وفي هذه الصدد يذكر المغيرة أن "السيرة الكلوية" تشير إلى أن هذه الهجرة كانت في القرن الثالث الهجري / ٩م، إلا أن الباحثين لا يتفقون حول تاريخ وصول علي بن حسن بن علي إلى ساحل أفريقيا وإنشائه مدينة كلوة. وأن الحوليات حددت تاريخ تأسيسها بعد مقديشيو بسبعين عاماً^(٣١٨)، ولكن المتخصصين في تاريخ شرق أفريقيا يرجحون أن يكون البناء هو سنة ٢٦٥-٩٧٦م^(٣١٩).

وعلى الرغم من أن نسبة تأسيس مدينة كلوة للشيرازيين تجد قبولا في الدراسات التي اعتمد عليها الباحث فإن صاحب "جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار" له رأي آخر إذ يذكر "أن العرب في أول صدر الإسلام هم الذين فتحوا كلوة كسوانى وغيرها من سواحل هذه القارة الإفريقية الشرقية"^(٣٢٠). كما يذكر أيضاً "وإذا كان من المحقق وصول الشيرازيين في هذه الإفريقية في القرن الثالث الهجري، إما أنهم كانوا قادة جنود لملوك بني أمية^(٣٢١)، أو لملوك بني العباس، إذ من المشهور أن ملك بني أمية وبني العباس إمتد إلى هذه الإفريقية، وانتشر فيها الإسلام في أيامهم"^(٣٢٢).

وأياً كان الأمر فإنه من الثابت أن للشيرازيين تواجد قوى في تلك البلاد، وليس من المستبعد أن يكونوا قد أحضروا معهم إليها بعض السمات الفنية حين أقاموا بها وأن تستمر التأثيرات الفارسية فقد عليها أيضاً بعد هذا التأسيس^(٣٢٣).

علاقة مصر الإسلامية مع غرب ووسط أفريقيا :

سبقت الإشارة أنه كان لمصر منذ عصورها القديمة ثمة علاقات مع بعض مناطق غرب أفريقيا، وكان من الطبيعي أن تزداد تلك العلاقات وثوقاً في العصر الإسلامي، خاصة أن مصر

كانت من بين المنابع التي جاء منها الإسلام إلى غربي أفريقيا. كما كانت معبراً لأهل تلك البلاد في طريقهم للحج وزيارة الأماكن المقدسة بالحجاز^(٤١٢).

ومن ناحية أخرى فقد حرص سلاطين غرب أفريقيا "السودان الغربي" على إيفاد طلاب العلم من بلادهم إلى بعض مراكز إشعاع الدين الإسلامي، وكان من بينها مصر، التي كان بها من أهل تلك البلاد منذ العصر الفاطمي جالية كبيرة من العلماء والفقهاء وطلاب العلم، وكانت لتلك الجالية مكانة مرموقة في البلاد، وأصاب بعضهم منزلة عالية لدى الشعب المصري^(٤١٣). وكان من أهمهم الشيخ أبو محمد يوسف بن عبد الله التكروري، الذي وفد على مصر وتعلم في الجامع الأزهر، ونبع بين علمائه واشتهر بينهم بالعلم والصلاح والتقوى. وكان معاصراً للخليفة الفاطمي العزيز الذي قرّب منه وأدناه، وأغدق عليه، وظل في القاهرة ينشر علمه ومعارفه حتى وافته المنية، فدفن في حي من أحيائها نسب إليه، وهو حي بولاق الدكرور المعروفة عن التكرور، وقد شيد المصريون على قبره قبة وبجانبها مسجد جامع عُرف بجامع التكروري، وقد جدد هذا الجامع ووسع في عهد المماليك البحرية سنة ٧٤٣هـ/١٣٤٢م^(٤١٤).

ومن ناحية أخرى فقد كان لبلاد أفريقيا الغربية ثمة علاقات تجارية مع مصر^(٤١٥)، نذكر منها على سبيل المثال غانة التي كان لها صلات تجارية مباشرة مع مصر في العصر الفاطمي وذلك خلال الطريق الموصل بين البلدين عبر الصحراء الكبرى، وبسبب العواصف الرملية وقطاع الطرق أهمل ذلك الطريق، فتحول الاتجاه وأصبح الاتصال بين البلدين عن طريق المغرب، حيث تتصل سجلماسة اتصالاً مباشراً ببلاد غانة، فإلى سجلماسة تصل منتجات غرب أفريقيا، ومنها تتجه إلى واحات مصر^(٤١٦).

كما كانت لمصر أيضاً علاقات تجارية مع أواسط أفريقيا^(٤١٧)، وقد سبقت الإشارة إلى تواجد طوائف من تجار الكانم (شكل ٣٣) في مصر، حتى أن البعض ذكر أن تجارة الكارمية ذات المكانة الاقتصادية الرفيعة في البلاد (مصر) تنسب إلى هؤلاء الكانم^(٤١٨). وعلى أية حال نستطيع أن نختم حديثنا عن علاقات مصر مع أفريقيا السوداء مؤكدين إلى جانب ما سبق على تواجد عناصر سكان تلك البلاد بكثرة في مصر، ويقصد بهم في هذا المقام أولئك الذين اتخذوا من مصر دار إقامة، بل وكان لهم تواجد بها على المستوى السياسي والاجتماعي والعسكري. وقد كان لهم تواجد منذ العصر الطولوني، ونسبت لهم رجة تعرف "برجة السودان"، ذكر أنها سميت بذلك لنزول غلمان أحمد بن طولون من السودان بها^(٤١٩).

كما كان السودان ضمن فرق الجيش المصري في العصر الإخشيدى، حتى ذكر أنه بعد مقتل أبى الجيش خماروية في دمشق سنة ٢٨٢هـ، قام جنوده هؤلاء بالانتقام من قتلته^(٤٢٠). وليس أدل على مكانتهم في هذا العصر أن أحدهم وهو كافور الإخشيدى^(٤٢١) بلغ به المقام أنه حكم مصر. وقد سار كافور الإخشيدى على نفس سياسة الإخشيد ومن قبله الطولونيون في الإستعانة بالسودانيين في جيشه، وإن كان فعل ذلك على نطاق أوسع منهم مما يؤكد الظن أنه كان ينتمى فعلاً لهذا الجنس^(٤٢٢).

أما في العصر الفاطمي فإن تواجد السودان ومشاركتهم في الأحداث السياسية التي عرت بها مصر أكبر من أن يذكر في هذا المقام، ويكفى أن نشير إلى ما ذكره المقريزي عن أسباب كثرة السودان في هذا العصر، وهو أن أم الخليفة المستنصر كانت جارية سوداء.... "أخذت في شراء العبيد السود وجعلتهم طائفة لها، واستكثرت منهم وخصتهم بالنظر، وبسطت لهم في الرزق ووسعت عليهم حتى أمطرتهم بالنعم. وسار العبد بمصر يحكم حكم الولاة"^(٢٣).

ومما يدل على مكانة السودان لدى الفاطميين، أنهم كانوا يشاركون في مراسم ركوب خلفائهم في أول العام من كل سنة، حيث كان يوجد ثلثمائة عبد منهم يقال لهم أرباب السلاح الصغير وكل منهم يحمل درقة^(٢٤). كما أشار ابن المأمون إلى أنه كان لطائفة السودان نقيباً في خلافة الأمر^(٢٥).

ومن ناحية أخرى فقد كان الفاطميون يميلون إلى النساء النوبيات ولذلك أقبلوا على شراء الجوارى منهن لما يتميز به من مميزات كثيرة^(٢٦).

وأخيراً يود الباحث أن يؤكد على أن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة لا ينبغي أن يقتصر حالها عند رصد عناصر أو سمات فنية تأتي من هنا أو هناك، فإذا كان من المستبعد على سبيل المثال أن يكون لبعض الطوائف التي أقامت بمصر كالسودان تأثيراً مباشراً على النواحي الفنية في البلاد، وفق المفهوم البحثي للتأثيرات الفنية، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن لمثل هذه المجتمعات عاداتها وتقاليدها الخاصة التي من الممكن أن تنعكس على النواحي الفنية - كما سيتضح فيما بعد- ونذكر منها في هذا المقام ما ورد عن الزنوج أنهم "كانوا أطبع الخلق على الرقص والضرب بالطل: على الإيقاع الموزون، من غير تأديب، ولا تعليم"^(٢٧). ومن الطريف في هذا الصدد ما ذكر أن كافور الإخشيدي كان يحن إلى موسيقى السودانيين، وأنه دخل في يوم عيد على طائفة من الحبش وهم يرقصون، ومعهم طبول وطنبور، ويطلبون الطبل السوداني المعروف بالدبدبة، فلما رقصوا بين يديه، طرب لذلك فحرك كتفيه على أنغام الدبدبة، ثم أنه استدرك ذلك وتذكر نقد الناس لتلك الحركة، فأخذ يهز أكتافه في أوقات مختلفة ليوهم الناس أن ذلك كان لعادة عنده، وقال لهم "هذا مرض يعتريني"^(٢٨).

ومما له صلة بعلاقة مصر مع أفريقيا السوداء ما ورد ويفيد بأن زكريا بن مرقنى ملك النوبة أهدي إلى والي مصر عبد الله بن سعد بن أبي سرح منبراً أقامه في جامع عمرو بن العاص وأن ابن مرقينى بعث معه نجاره حتى يركب ذلك المنبر، وكان اسم هذا النجار بقطر وأنه من أهل دندرة، وقد ظل هذا المنبر في جامع عمرو حتى عام ٩٤هـ حين نُزع في تجديدات والي مصر قرة بن شريك لهذا الجامع ونصب عوضاً عنه منبراً جديداً^(٢٩). كما أشير أيضاً إلى أن المصريين في القرن الرابع الهجري/ ١٠م تعلموا من الزنوج صناعة بعض أنواع الجلود^(٣٠).

هوامش الفصل الثانى

المبحث الأول:

- ١- الناصرى: الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى. الجزء الأول، تحقيق وتعليق جعفر الناصرى ومحمد الناصرى، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٥٤م، ص ٧١. وإن كان هناك خلاف فى تعيين الحدود الجغرافية لبلاد المغرب العربى، فقد اعتبر الناصرى على سبيل المثال أن بلاد برقة لا تدخل فى بلاد المغرب العربى. بينما جعلها المقدسى داخله فيه. انظر له: المصدر السابق، ص ٢١٤. وذكر ياقوت الحموى أن برقة اسم صقع كبير يشتمل على مدن وقرى بين الإسكندرية وإفريقية، ورسم مدينتها أنطابس. انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨٨.
- ٢- عثمان الكناك: بحث بعنوان "مسلك القاهرة"، الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- إبريل ١٩٦٩م، الجزء الثانى، دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٨.
- ٣- هناك بلدان بهذا الاسم أحدهما زويلة السودان مقابل أجدابية بين بلاد السودان وإفريقية. وهى المقصودة هنا، والأخرى زويلة التى أنشأها عبيد الله المهدي بالقرب من المهديّة. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ١٥٩، ١٦٠.
- ٤- البكرى: المغرب فى ذكر إفريقية والمغرب، نشر دى سنان، الجزائر، ١٩١١م، ص ١٠.
- ٥- البلاذرى: المصدر السابق، ص ٢٣٦.
- ٦- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ١٧٣.
- ٧- البلاذرى: المصدر السابق، ص ٢٢٧، ٢٢٨.
- ٨- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ١٨٣.
- ٩- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام. ص ٨٢.
- ١٠- راجع: محمد محمد زيتون: القيروان ودورها فى الحضارة الإسلامية، دار المنار، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٧١.
- ١١- البلاذرى: المصدر السابق، ص ٢٢٩.
- ١٢- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٣١٩، ٣٢٠؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٨٢.
- ١٣- راجع: ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ٢٠٠-٢٠٢.
- ١٤- الكندى: المصدر السابق، ص ٥٢، ٥٣.
- ١٥- البكرى: المصدر السابق، ص ٣٨.
- ١٦- المراكشى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨، ٣٩.
- ١٧- راجع: البلاذرى: المصدر السابق، ص ٢٣٢.
- ١٨- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ٢٠٣، ٢٠٤.
- ١٩- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٨٤.
- ٢٠- المراكشى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٥١.
- ٢١- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤١٦.

٢٢- أحمد الطوخي: مصر والأندلس - دراسة في العلاقات السياسية والعلمية والاقتصادية والفنية (٩١هـ/٧١١م - ٦٤٨هـ/١٢٥٠م، مركز الدلتا للطباعة، اسبورتنج، ١٩٨٨م. ص ١١٥، ١١٦. وانظر ما ذكره من المصادر التاريخية.

٢٣- راجع: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٣٢.

٢٤- كان إبراهيم بن الأغلب ابنا لضابط خراساني يعمل بالجيش العباسي. وفي عام ١٨٤هـ منحه الخليفة هارون الرشيد ولاية إفريقية، وقد كفلت له هذه المنحة ولأسرته حكم هذه الولاية حكما ذاتيا. بوزورث، كليفور. أ: المرجع السابق، ص ٩؛ وانظر: الدواداري: المصدر السابق، ص ٢٤، ٢٦.

٢٥- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ١٢٢.

٢٦- راجع: البلاذري: المصدر السابق، ص ٣٣٥. ولإبراهيم بن الأغلب شعر بعد أن ترك أهله في مصر، ومن هذا الشعر:

ماسرت ميلا ولا جاوزت مرحلة إلا وذكرك يثنى دائما عنقى
ولا ذكرتك إلا بست مرتقبا أرعى النجوم كأن الموت مغتقبا

المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٩٣.

٢٧- الدواداري: المصدر السابق، ص ٢٤.

٢٨- المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٩٣.

٢٩- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ١٢٠.

٣٠- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ١٢٨. وللاستزادة عن أحداث خروج العباس إلى إفريقية. انظر: المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١١٧-١١٩؛ الطالب، محمد: الدولة الأغلبية (١٨٤-٢٩٦هـ/ ٨٠٠-٩٠٩م) التاريخ السياسي، نقله إلى العربية المنجي الصيادي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٣٧٧-٣٨٣.

٣١- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ١٢٠.

٣٢- الطالب، محمد: المرجع السابق، ص ٣٧٧.

٣٣- سوف يشار لاحقا بشيء من التفصيل إلى طلبة العلم هؤلاء.

٣٤- الطالب، محمد: المرجع السابق، ص ٣٨٣.

٣٥- نزل زيادة الله الثالث بالجيزة، وأراد الدخول إلى مصر فمنعه واليها عيسى النوشري، ووقعت بينهما مناوشات حتى وقع الصلح بينهما على أن يعبر زيادة الله إلى مصر وحده من غير جند، فدخلها وأقام بها. المقرئ: اتعاظ الحنفا، الجزء الأول، ح ١ ص ٢٧.

٣٦- حورية عبده عبد المجيد سلام: علاقات مصر ببلاد المغرب من الفتح العربي حتى قيام الدولة الفاطمية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٦٦.

٣٧- مدينة رقادة أسسها إبراهيم بن أحمد بن الأغلب عام ٢٦٣هـ، واستمرت منذ ذلك التاريخ دار ملك لبنى الأغلب إلى أن هرب عنها زيادة الله، فسكنها عبيد الله المهدي.

- إلى أن انتقل إلى مدينة المهديّة عام ٣٠٨ هـ. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق. الجزء الثالث، ص ٥٥.
- ٣٨- انظر: المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٤٧: الدواداري: المصدر السابق. ص ٤٠، ٤١: محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ١٣٠، ١٣١.
- ٣٩- الدواداري: المصدر السابق، ص ٤١، ٤٢.
- ٤٠- تمكن عبيد الله المهدي بمعاونة من القبائل المستقرة من بربر كتامة، أن يطيح بالأغالبة في إفريقية، والروستميّين في تاهرت، كما تمكن من أن يخضع لطاعته ملوك الأدارسة في فاس. انظر: بوزورث، كليفورث، أ: المرجع السابق، ص ٧٩. وانظر الخريطة (شكل ٣١) فهي توضح امتداد سلطان الفاطميّين في بلاد المغرب العربيّ.
- ٤١- كانت مصر تمثل حلقة الربط بين غرب العالم الإسلامي وشرقه، ومن ثم كان لموقعها أثر كبير في خصوصية علاقتها مع بلاد المغرب العربيّ. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٤٥.
- ٤٢- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ١١٣: حورية عبده عبد المجيد سلام: المرجع السابق، ص ٦٧.
- ٤٣- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٤٤- حسن إبراهيم حسن، طه أحمد شرف: المعز لدين الله إمام الشيعة الإسماعيلية، ص ٢٤٠.
- ٤٥- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٥٦.
- ٤٦- النعمان بن محمد (القاضي): المجالس والمسايرات، تحقيق الحبيب الفقي، إبراهيم شبوح، محمد البعلاوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الجامعة التونسية، ١٩٧٨ م، ص ٢٥٢.
- ٤٧- المصدر نفسه: ص ٣٩٦، ٣٩٧.
- ٤٨- للاستزادة، انظر: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص ٩.
- ٤٩- للاستزادة، انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ مصر الإسلامية، الجزء الأول، من الفتح العربي إلى نهاية العصر الفاطمي، ص ١٥١.
- ٥٠- للاستزادة، انظر: الناصري: المصدر السابق. الجزء الأول، ص ١٥٢، ١٥٣: سيّدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام، ص ١٥٤.
- ٥١- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٣٤.
- ٥٢- متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٩٧.
- ٥٣- سيّدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ٢٠٥.
- ٥٤- للاستزادة عن حركات الشيعة المناهضة لأحمد بن طولون. انظر: البلوي: المصدر السابق، ص ٦٢ وما بعدها. ومن الجدير بالذكر أن أحمد بن طولون عمل جاهداً على

- القضاء على الشيعة في مصر وحاربهم مراراً. جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الرابع، ص ٥٠٠.
- ٥٥- البلوى: المصدر السابق، ح ٥ ص ٦٣.
- ٥٦- راجع: محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الدولة الفاطمية، ص ١١.
- ٥٧- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٠٤.
- ٥٨- على إبراهيم حسن: تاريخ جوهر الصقلي قائد المعز لدين الله الفاطمي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٣٣م، ص ٦٤.
- ٥٩- انظر: عبد المنعم ماجد: خلافة الفاطميين وسقوطها في مصر، دار المعارف. الإسكندرية، ١٩٦٨م، ص ٩٦-١٠٠؛ وللاستزادة عن هذه الحملات. انظر: المقرئ: الخطط، الجزء الأول ص ٣٥١، ٣٥٢.
- ٦٠- حسن إبراهيم حسن: كافور الإخشيدي، ص ٢٥، ٢٦.
- ٦١- الجوذري: سيرة الأستاذ جوزر، وبه توقيعات الأئمة الفاطميين، تقديم وتحقيق محمد كامل حسين، محمد عبد الهادي شعيرة، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون، ح ٣٥، ص ١٥٨.
- ٦٢- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ٦٣- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ٧٩.
- ٦٤- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٨.
- ٦٥- ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق زكي محمد حسن وآخرون، الجزء الأول من القسم الخاص بمصر، مطبعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٣م، ص ١٧٥، ١٧٦. وانظر: نص رسالة القائم للإخشيدي، ص ١٧٥ من نفس المصدر والجزء.
- ٦٦- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ١٧٧؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ص ٣٦٢؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ٦٧- ابن سعيد: المصدر السابق، الجزء الأول، ح ٢، ص ١٧٧.
- ٦٨- المصدر نفسه: الجزء الأول، ص ١٧٦؛ وانظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٧؛ على إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٣٦٠، ٣٦١.
- ٦٩- ابن سعيد: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٧٨.
- ٧٠- اسم جزيرة في بحر المغرب (المتوسط)، يقابلها من بر إفريقية لوبيا (ليبيا)، وهي جزيرة كبيرة فيها مدن وقرى. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول ص ٢٣٦.
- ٧١- النعمان بن محمد (القاضي): المصدر السابق، ص ٤٤٤-٤٤٦.
- ٧٢- ابن تفرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦.
- ٧٣- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ٨٢.
- ٧٤- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٧؛ وانظر: محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ٢٥٩؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٣٧.
- ٧٥- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٣٦٣، ٣٦٤.

- ٧٦- ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٧١.
- ٧٧- راجع: سيده إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٣٦٤، ٣٦٥.
- ٧٨- للاستزادة، انظر: عبد المنعم عبد الحميد سلطان: المرجع السابق، ص ٩٥، ٩٦، ويعرف هذا الوزير باسم ابن خنزابة، وخنزابة اسم جدته ويقال إنها كانت جارية رومية. انظر: سيده إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ١٦١.
- ٧٩- الدوادارى: المصدر السابق، ص ١٧٥؛ وانظر: ابن ظافر: المصدر السابق، ص ٣٩.
- ٨٠- ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢١.
- ٨١- عبد المنعم عبد الحميد سلطان: المرجع السابق، ص ٩٧.
- ٨٢- الدوادارى: المصدر السابق، ص ١٢١.
- ٨٣- فييت، جاستون: دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية، ص ١٠.
- ٨٤- عبد الرحمن فهمي: النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد (١٠٣)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، فبراير ١٩٦٤م، ص ٦٧، بحث بعنوان "المنسكوكات"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٥٤١، ٥٤٢.
- 85- Lane. Poole, S., Catalogue of the Collection of Arab Coins Preserved in the Khediviad Library in Cairo, Cairo 1984, p. 152.

86- Ibid., No. P. 152.

- ٨٧- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ١٤٣.
- ٨٨- سيده إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٣٦٦.
- ٨٩- المقرئى: اتعاط الحنفا: الجزء الأول، ص ٢٣٠.
- ٩٠- المصدر نفسه: نفس الجزء، ح ١ من نفس الصفحة.
- ٩١- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٢٧.
- ٩٢- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص ١٢٦.
- ٩٣- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٩٤- المقرئى: اتعاط الحنفا، الجزء الثانى، ص ٤٠.
- ٩٥- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٧.
- ٩٦- سيده إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٣٦٤.
- ٩٧- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٩٨- كان نقش اسم الخليفة على الطراز يمثل أحد شارات الخلافة إلى جانب ذكر اسمه فى الخطبة ونقشه على السكة، ويؤيد ذلك أن كتب التاريخ كانت تقرر السكة والطراز، وقد ورد أنه عندما بدأ النزاع بين الأميين والمأمون أسقط المأمون اسم أخيه الأميين عن السكة والطراز، وعندما خلع المعتمد ابنه جعفر من ولاية العهد أمر بأن يسقط اسمه عن السكة والخطبة والطراز، وقد استمر هذا الأمر فى مصر حتى أواخر دولة المماليك،

- فقد ذكر القلقشندي أن نقش اسم السلطان على الطرز من رسوم الملك. انظر: حسن محمد الهواري: المرجع السابق، ص ١٧٨.
- ٩٩- محفوظة في متحف الآثار بمديريه. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٨١. ويلاحظ أن مكان صناعة هذه التحفة "المنصورية" هو نفس مكان صناعة قطعة النسيج الفاطمية التي عثر عليها بمصر ومؤرخة بسنة ٣٤٥هـ.
- ١٠٠- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٠١.
- ١٠١- سورة الصف، الآية ١٣.
- ١٠٢- انظر: القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٥٤٢.
- ١٠٣- حسن خضيرى أحمد: علاقات الفاطميين في مصر بدول المغرب (٣٦٢-٥٦٧هـ/ ٩٧٣-١١٧١م)، مكتبة مديبولي، القاهرة، بدون، ص ٥١. وأبو ركوة هو الوليد بن هشام بن عبد الملك بن عبد الرحمن الأموى، ولد بالأندلس وقدم القيروان ثم دخل مصر، وخرج على الخليفة الحاكم ودعا لعمه هشام الأموى. للاستزادة، انظر: ابن تفرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢١٢، ٢١٥-٢١٧؛ المقرئى: اتعاض الحنفى: الجزء الثانى، ص ٦٠، ح ٢ من نفس الصفحة.
- ١٠٤- بلغ قدر ما حملة المعز من إفريقية إلى مصر من الأموال والذخائر أن حملت على ألفى جمل من إبل زناته. المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٠٠.
- ١٠٥- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٨٨.
- ١٠٦- حسن إبراهيم حسن، طه أحمد شرف: المرجع السابق، ص ١٥٦.
- ١٠٧- راجع: زاهر رياض: شمال أفريقيا في العصور الوسطى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١م، ص ٩١؛ بوزورث، كليفورد. أ: المرجع السابق، ص ٥٢. وانظر: الخريطة (شكل ٣٢) التى توضح تقسيم بلاد المغرب بعد خروجها عن الفاطميين.
- ١٠٨- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص ٢٥٣.
- ١٠٩- للاستزادة عن أسباب الوحشة بين المستنصر والمعز بن باديس والتى أدت إلى قطع الخطبة للفاطميين بإفريقية. انظر: ابن ميسر: المصدر السابق، ص ١١، ١٢. ومن الجدير بالذكر أن هناك خلافاً حول تحديد تاريخ قطع الخطبة للفاطميين، فقد حددها ابن الأثير بسنة ٤٣٥هـ، وابن خلدون بسنة ٤٣٧هـ، وابن عذارى بسنة ٤٤٠هـ، ولسان الدين بن الخطيب بسنة ٤٤١هـ، بينما حددها المؤرخ الانجليزى لينبول بسنة ٤٣٨هـ معتمداً على آخر عمله تحمل اسم الخليفة الفاطمى فى مدينة المنصورية، ويرجح بعض الباحثين أن التاريخ الأدق لذلك هو ٤٣٣هـ وهو التاريخ الذى أورده المقرئى وأبو المحاسن. للاستزادة. انظر: حسن خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص ٦١-٧٣.
- ١١٠- يرجح أن ذلك كان فى عام ٤٠٥هـ، أى أنه سبق المعز باديس فى ذلك بنحو ٤٠ سنة. انظر: المرجع نفسه، ص ٧٦.
- ١١١- زاهر رياض: المرجع السابق، ص ٩١.
- ١١٢- حسن خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص ٨٥، ٨٦.

- ١١٣- المرجع نفسه: ص ٩١.
- ١١٤- انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء السابع. ص ٣٠٩: النويري: المصدر السابق. الجزء الثامن والعشرون، ص ١٢٢.
- ١١٥- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١١٣.
- ١١٦- كانت كتامة أشد القبائل البربرية تعلقاً بالدولة الفاطمية وتأييداً لها. انظر: الجوزى: المصدر السابق، ص ١٣. ومن بين ظهرائهم خرج الفاطميون وبسطوا سيطرتهم على بلاد المغرب. انظر: الخريطة (شكل ٣١).
- ١١٧- هي قبيلة بالمغرب فيه موضع يعرف بهم. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق. الجزء الخامس، ص ١٣٦.
- ١١٨- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق. ص ٣١٤.
- ١١٩- ومن الجدير بالذكر أن ابن سعيد أشار إلى تواجد الجنود المغاربة في مصر قبل قدوم محمد بن طغج الإخشيد إليها من الشام وقد كانوا ضمن قوات محمد بن علي المدائني في تصديه لقوات الإخشيد، وكان قائد هؤلاء المغاربة في مصر يدعى حبشى بن أحمد. انظر: ابن سعيد: المصدر السابق، ص ١٥٧-١٥٩، ح ١ ص ١٥٨. كما كان المغاربة أيضاً ضمن طوائف الجيش المصري في عهد الإخشيد. انظر: سيده إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٤٥.
- ١٢٠- أمينة أحمد الشوريجي: المرجع السابق، ص ١١٠.
- ١٢١- مدينة زويلة تقع بظاهر مدينة المهدية، وقد بناها عبيد الله المهدي حين بنى المهدية، وقد سكن الفاطميون بالمهدية هم وحشمهم وأعيان جندهم ووجوه قوادهم، بينما أسكنوا في زويلة سائر الناس من الرعية والسودان وأزال كتامة وغيرهم من الأتباع. المراكشي: (عبد الواحد) المبعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد زينهم محمد عزب، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، القاهرة، بدون، ص ٢٨٣، ٢٨٤؛ وانظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ١٦٠.
- ١٢٢- المراكشي: (عبد الواحد) المصدر السابق، ص ٢٨٤.
- ١٢٣- عثمان الكعاك: المرجع السابق، ص ٤٠.
- ١٢٤- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة"، ندوة العلاقات المصرية المغربية، الندوة الثانية، القاهرة ٣٥- ٢٧ يناير ١٩٩٠ م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٩٢ م، ص ٣٩٠.
- ١٢٥- انظر: المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٣٦١. اتعاض الحنفاء، الجزء الأول، ص ١١٤: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٣١؛ القلقشندي: المصدر السابق. الجزء الثالث، ص ٣٩٤.
- ١٢٦- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٣٦١.
- ١٢٧- راجع: أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها. الجزء الأول، العصر الفاطمي. دار المعارف، القاهرة، بدون، ص ٣.

- ١٢٨- انظر: المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٢٢.
- ١٢٩- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٦١.
- ١٣٠- راجع: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٣٧.
- ١٣١- راجع: ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص ٤٢: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤٦: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٨.
- ١٣٢- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ١٠: وانظر: ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص ٤٢: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤٦، ح ٤ من نفس الصفحة.
- ١٣٣- ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص ٤٢: وانظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤٧: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ١٢.
- ١٣٤- ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص ٤٢: وانظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٥١: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٥.
- ١٣٥- ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص ٥٨: وانظر: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٤.
- ١٣٦- القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤٠٢: وانظر: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٨.
- ١٣٧- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٤٠٩.
- ١٣٨- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ٢٦٢.
- ١٣٩- المقرئى: اتعاظ الحنفا: الجزء الثالث، ص ٥٧.
- ١٤٠- عنها انظر: القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٥٧١-٥٩٥. وانظر: عبد المنعم ماجد: نظم الفاطميين ورسومهم فى مصر، دراسة شاملة لنظم القصر الفاطمى ورسومه (٢) الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٨ م، ص ٢٨ وما بعدها.
- ١٤١- راجع: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٩٤: القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٥٤٢.
- ١٤٢- عبد المنعم ماجد: المرجع السابق، ح ٢ ص ٧٠.
- ١٤٣- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٦٨٤، ٦٨٥. وإن كان عبد المنعم ماجد قد أشار إلى أن استعمال الفاطميين للمظلة، قد يكون مأخوذاً عن الساسانيين أو العباسيين. انظر له، المرجع السابق، ص ٧٠. وما يعيننا فى هذا المقام أنه تلك العادة قد دخلت إلى مصر بعد قدوم الفاطميين من بلاد المغرب.
- ١٤٤- جواتيان، س. د: المرجع السابق، ص ٢٢٥.
- ١٤٥- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ١٦٤.
- ١٤٦- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٠.
- ١٤٧- عبد الحليم عويس: دولة بنى حماد صفحة رائعة من التاريخ الجزائرى، الطبعة الثانية، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١ م، ص ٢٧.

- ١٤٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق. ص ٧١: عثمان الكعاك: المرجع السابق. ص ١.
- ١٤٩- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق. ص ٣٨٥.
- ١٥٠- السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية في العصر الفاطمي. ص ١٢١.
- ١٥١- جواتيائين. س. د: المرجع السابق. ص ٢١٣. وأن كان ضرب بنو زيري عملة باسمهم وحرمانهم الفاطميين من تداولها. انظر: عبد الحليم عويس: المرجع السابق. ص ٢٣٠. قد يؤثر إلى حد ما على عملية التبادل التجارية بينهما.
- ١٥٢- عبد الحليم عويس: المرجع نفسه، نفس الصفحة.
- ١٥٣- أميمة أحمد السيد، المرجع السابق. ص ١٤١: وانظر: حسن خضيري أحمد: المرجع السابق، ص ٢٤٨.
- ١٥٤- جواتيائين. س. د: المرجع السابق، ص ٢٢٩.
- ١٥٥- المرجع نفسه: ح ١ ص ٢٢٩.
- ١٥٦- المرجع نفسه، ص ٢٢٩.
- ١٥٧- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣١٤.
- ١٥٨- حسن خضيري أحمد: المرجع السابق، ص ٢٥٣.
- ١٥٩- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ١٣٤.
- ١٦٠- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢٢٤٨.
- ١٦١- حسن خضيري أحمد: المرجع السابق، ص ١٢٦.
- ١٦٢- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢٤٩.
- ١٦٣- وصف المراكشي هذا الطريق بأن العمارة كانت متصلة فيه من الإسكندرية إلى القيروان وأن القوافل كانت تسير فيه ليلاً ونهاراً. وأن المسافة ما بين الإسكندرية وطرابلس المغرب احتوت على حصون متقاربة جداً، كانت تستخدم لمراقبة السواحل وإرسال إشارات ليلة ما بين الإسكندرية وطرابلس للتحذير من اقتراب أي عدو في البحر، وقد ظلت هذه الحصون تقوم بأداء مهامها حتى خربت على يد عرب بني هلال وغيرهم في سنة ٤٤٠هـ. المراكشي، (عبد الواحد): المصدر السابق، ص ٢٨٢.
- ١٦٤- عبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص ٢٣٠: وانظر: جواتيائين، س. د: المرجع السابق، ص ٢١٩.
- ١٦٥- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ١٦٤: وللاستزادة. انظر: حسن خضيري أحمد: المرجع السابق، ص ٩٩-١٠٤.
- ١٦٦- راجع: عبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص ٢٢٩-٢٣٠.
- ١٦٧- كان على إثر الخلاف الذي دب بين الخليفة الفاطمي المستنصر والمعز بن باديس أن خرج المعز بن باديس عن طاعة الفاطميين ودعا للعباسيين. فأشار البازوري وزير المستنصر عليه بأن يوجه القبائل العربية الموجودة بمصر من بني هلال وغيرهم إلى إفريقية، وأباح لهم ديار المعز. فوصلوا من مصر إلى إفريقية وتمكنوا من محاصرة النعز في المهديّة وأثاروا الاضطرابات في بلاده. انظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء

- الثاني، ص ٢١٤، ٢١٥؛ محمد حمدي المناوي: المرجع السابق، ص ١٨٩، ١٩٠: زاهر رياض: المرجع السابق، ص ٨٩، ٩٠.
- ١٦٨- راجع: إدريس، الهادي روجي: الدولة الصنهاجية، تاريخ إفريقية في عهد بني زيري من القرن ١٠ إلى القرن ١٢، الجزء الثاني، نقله إلى العربية حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٢ م، ص ٢٨٥.
- ١٦٩- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ٨٦.
- ١٧٠- المراكشي، ابن عداري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٣٩.
- ١٧١- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٧٨، ٢٧٩.
- ١٧٢- المصدر نفسه: الجزء الأول، ص ٢٨٢، ٢٨٣.
- ١٧٣- المراكشي، ابن عداري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٤٩.
- ١٧٤- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٣٥٩.
- ١٧٥- المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٠، ٢٦١؛ وانظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ١١٠، ١١١؛ إدريس، الهادي روجي: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢٤٩.
- ١٧٦- المراكشي، ابن عداري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٩.
- ١٧٧- عن ذلك. انظر: ص ().
- ١٧٨- المراكشي، ابن عداري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٩، ٢٧٠.
- ١٧٩- المنجوق: نوع من الأعلام والبنود. انظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ح ٣ ص ١٣٢.
- ١٨٠- المراكشي، ابن عداري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٧١؛ المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ١٢٣.
- ١٨١- الكميث من الخيل بين الأسود والأحمر، ويفرق بينه وبين الأشقر بالعرف والذنب، فإن كانا أحمرين فهو أشقر وإن كان أسودين فهو الكميث. والذهمة السواد، ويقال فرس أدهم إذا اشتدت ورقته حتى ذهب بياضه. المصدر نفسه: الجزء الثاني، ح ٣ ص ١٧٧.
- ١٨٢- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٦٨-٧١؛ وانظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ١٧٨.
- ١٨٣- ابن الزبير: المصدر السابق: ص ٧٣، ٧٤.
- ١٨٤- وردت في الدخائر والتحف لابن الزبير: ورقة مكللة بالجواهر. انظر له: ص ٧٦ من نفس المصدر. وإن كان من المعتقد أنها درقة حتى يستقيم المعنى.
- ١٨٥- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٧٦.
- ١٨٦- زاهر رياض: المرجع السابق، ص ٩٠.
- ١٨٧- حسن خضيري أحمد: المرجع السابق، ص ٧٢.
- ١٨٨- ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٩٣.
- ١٨٩- زاهر رياض: المرجع السابق، ص ٩١.

- ١٩٠- عبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص ١٦٩.
- ١٩١- للاستزادة. انظر: محمد جبر أبو سعدة: بحث بعنوان "العلاقات الثقافية بين مصر الإسلامية وبلاد المغرب في القرن الثاني الهجري"، ندوة "العلاقات المصرية المغربية. الندوة الثانية، القاهرة ٢٥-٢٧ يناير ١٩٩٠ م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٩٢ م، ص. ص ١٨١-١٨٥.
- ١٩٢- للاستزادة عنهم. انظر: المرجع نفسه، ص. ص ١٨٥-١٨٧.
- ١٩٣- المرجع نفسه، ص ١٨٧.
- ١٩٤- ليس أدل على ما بلغه المذهب المالكي في بلاد المغرب ما ذهب إليه بعض الباحثين من أنه أصبح "قومية مغربية فمن كان مالكيًا قبلته الجماعة الإفريقية، ومن مال إلى غيرها فهو عدو يحل للناس طرده من مجتمعهم أو قتله، بل إن الحاكم الذي يتشكك الناس في مالكيته أو سنيته على الأقل كان يعتبر مشركاً يحل للناس الوثوب به وخلع سلطانه". انظر: حسن على حسن: الحياة الدينية في المغرب (القرن الثالث الهجري)، القاهرة، ١٩٨٥ م، ص ١٠٠. وللإستزادة عن هذا المذهب في بلاد المغرب. انظر: ص. ص ١٠٠-١٠٨ من نفس المرجع.
- ١٩٥- للإستزادة عن العلماء المصريين من أصحاب الإمام مالك. انظر: سيدة إسماعيل كاشف، مصر في فجر الإسلام، ص. ص ٣٢٣-٣٢٥: حسن على حسن: المرجع السابق، ص ١٨٧.
- ١٩٦- انظر: المراكشي، ابن عذارى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٩٣؛ الدواداري: المصدر السابق، ص ٢٤؛ حسن على حسن: المرجع السابق، ص ١٨٨؛ حورية عبده عبد المجيد، ص ٣١٢.
- ١٩٧- حسن على حسن: المرجع السابق، ص ١٨٩.
- ١٩٨- محمد جبر أبو سعده: المرجع السابق، ص ١٩٨.
- ١٩٩- انظر: حسن على حسن: المرجع السابق، ١٨٩. ١٩٠؛ محمد جبر أبو سعده: المرجع السابق، ص ١٩٩، ٢٠٠.
- ٢٠٠- للاستزادة عن هؤلاء العلماء، انظر: محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ٤٣١، ٤٣٢؛ حورية عبده عبد المجيد: المرجع السابق، ص. ص ٣٠٧-٣٢٩؛ سيدة إسماعيل كاشف: المجمع السابق، ص ٣٢٩.
- ٢٠١- يوسف الكتاني: بحث بعنوان "جامعة القرويين ودورها في التواصل العلمي بين الشعبين المصري والمغربي"، ندوة "العلاقات المصرية المغربية" الندوة الثانية، القاهرة ٢٥-٢٧ يناير ١٩٩٠ م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢ م، ص ٢٩٧.
- ٢٠٢- عن قدوم القاضي النعمان وأسرتة إلى مصر مع الخليفة المعز. انظر: عبد المنعم عبد الحميد سلطان: بحث بعنوان "أسرة القاضي النعمان بن محمد وعلاقتها بالفاطميين"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السابع عشر، يناير ١٩٩٥ م، ص ٣٢. وعن مكانة أسرة ابن النعمان في مصر. انظر ما ذكره ص. ص ٣٣-٥٦.

- ٢٠٣- العثمان بن محمد (القاصي)، دعائهم الإسلام وذكر الحلال والحرام. والقضايا والأحكام عن أهل بيت رسول الله عليه وعليهم أفضل السلام. (١) تحقيق آصف بن علي أصغر فظي. الطبعة الثالثة. دار المعارف القاهرة، ص ١١ من مقدمة المحقق.
- ٢٠٤- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ٤٣٦
- ٢٠٥- ابن تغري بردي: المصدر السابق. الجزء الرابع، ص ٦٨
- ٢٠٦- محمد محمد الكحلاوي: آثار مصر الإسلامية في كتابات الرحالة المغاربة والأندلسيين. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة، ١٩٩٤ م. ص ٩، ١٠.
- ٢٠٧- حدث على سبيل المثال في عام ٥١٧ هـ أن نزع جمع غفير من قبيلة لواته بالمنغرب إلى مصر، وبسبب بعض أعمال النهب التي قاموا بها، تصدى لهم الوزير المأمون البطائحي، وتمكن من قتل عدد كبير منهم وأسر كثير آخرون، كما أقر عليهم خراجاً معلوماً يؤدونه كل عام وإن كان أشار ابن الأثير أنهم عادوا إلى بلادهم. انظر له: المصدر السابق، الجزء التاسع، ص ٢٢٤، ٢٢٥.
- ٢٠٨- انظر: حسن خضير أحمد: المرجع السابق، ص ٢٤٨-٢٥١.
- ٢٠٩- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة، ص ٣٨٩، ٣٩٠.
- ٢١٠- البكري: المصدر السابق، ص ٤٠، ٤١؛ وانظر أيضاً: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني ص ٦١؛ كما أشار ابن حوقل إلى صناعة الخزف الجيد في تونس. انظر له: المصدر السابق، ص ٧٥.
- ٢١١- حامد العجايي: بحث بعنوان "الفن الإسلامي - أسسه المشتركة، مضامينه وأشكاله"، أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول، أبريل - نيسان ١٩٨٣ م، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، دار الفكر، دمشق ١٩٨٩ م، ص ٧١، ٧٢.
- ٢١٢- راجع: حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص ١٨٣، ١٨٤.
- ٢١٣- راجع: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية، (الشكلان ٢٩، ٣٠)؛ راييس، د. ت: المرجع السابق، ص ٤٦.
- ٢١٤- كوتل: المرجع السابق، ص ٤١؛ وانظر: ديمان: المرجع السابق، ص ١٧٧.
- 215- Marçais, G., L' Architecture Musulmane D' Occident. Tunisie, Algerie, Maroc, Espagne et Sicile, Paris, 1954, p. 46.
- ٢١٦- محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي، ص ٧١. أما النص الذي اعتمد عليه محمد عبد العزيز مرزوق، فيذكر عن أبي إبراهيم أحمد "... وعمل المحراب - جلبت له تلك القراميد اليمنية لمجلس أراد أن يعملها - وجلبت له من بغداد خشب الساج - ليعمل له منها عيدان - عملها منبراً للجامع، وجاء بالمحراب مفصلاً رخاماً من العراق في جامع القيروان وجعل تلك القراميد في وجه المحراب وعمل له رجل بغدادى قراميد زادها إليه " انظر: الدباغ: معالم الايمان في معرفة أهل القيروان.

- تحقيق الأحمدي أبو النور ومحمد ماضور، الجزء الثاني، مكتبة الخانجي بمصر، المكتبة العتيقة بتونس، بدون، ص ١٤٧.
- ٢١٧- احتوت تلك البلاطات على زخارف نباتية وهندسية وزخارف تشبه الكتابات الكوفية. محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١١٣. وتنقسم تلك البلاطات إلى نوعين: الأول ذو زخارف متعددة الألوان، أما الثاني فزخارفه ذو لون واحد. زكي محمد حسن: المرجع السابق، (الشكلان ٢٩، ٣٠): ديماندا: المرجع السابق، ص ١٧٧.
- ٢١٨- حامد العجايبى: المرجع السابق، ص ٧٢.
- ٢١٩- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص ١٠٣، وانظر له. العراق مهد الفن الإسلامي، ص ٧٢: فخار العراق وخزفه، ص ١١٣.
- ٢٢٠- محفوظة بمتحف المسجد الجامع بالقيروان.
- 221- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 216, No. 260.
- ٢٢٢- حامد العجايبى: المرجع السابق، ص ٧٢.
- ٢٢٣- ربما كان لجودة الخزف الفاطمي ارتباط أوصلة بالناحية المذهبية، فقد ذكر الإمام محمد الباقر "أن الله في الأرض آية فأحبها إليه بما راق منها وصفا وصلب" انظر: النعمان بن محمد (القاضي): المجالس والمسائرات، ص ٧٧.
- ٢٢٤- حامد العجايبى: المرجع السابق، ص ٧٢.
- 225- Marçais, G., Op. Cit., p. 98.
- 226- Jenkins, M., West Islamic Influences on Fatimid Egyptian Iconography, Kunst des Orients. P. 92.
- 227- Ibid., p. 105.
- ومن أنصار هذا الرأي أيضا سعيد حامد الصدر حيث يرى أن الخزف الفاطمي كان ذا طابع يمت بصلة إلى شمال أفريقيا التي نشأت بها الدولة الفاطمية. انظر له: الخزف ص ١٢٧.
- ٢٢٨- هي عمارة سمویل بن موسى المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.
- ٢٢٩- حسن محمد الهواري: المرجع السابق، ص ٨١٤، ٨١٥.
- ٢٣٠- إدريس، الهادي روجي: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢٠، ٢١.
- ٢٣١- راجع: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٢٨١، ٢٨٢.
- ٢٣٢- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٣٠.
- ٢٣٣- المقدسي: المصدر السابق، ص ٢٤٠، ٢٤١.
- ٢٣٤- عرف نسيجها بالنسيج السوسي ومن ثم حدث لبث في نسبته إلى مدينة سوس بجنوب فارس أم سوسة بإفريقية. راجع: Serjeant, R. B., Op. Cit., p. 158.
- وانظر: ص () .

- ٢٣٥- عبد العزيز العلوي: بحث بعنوان "صناعة النسيج في المغرب الوسيط (الانتاج والمبادلات)"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد خاص بعنوان "دراسات في تاريخ المغرب" (٢) سنة ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م، ص ٥٥، ٥٦.
- ٢٣٦- البكري: المصدر السابق، ص ٣٦.
- ٢٣٧- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٢٢٧.
- ٢٣٨- البكري: المصدر السابق، ص ١٧؛ وانظر أيضاً الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٢٢٩؛ عبد العزيز العلوي: المرجع السابق، ص ٥٩.
- ٢٣٩- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص ١٢٠، ١٢١.
- ٢٤٠- كان صوف سجلماسة يأتي من حصن يراوه وهي بلد يحسن فيها الغنم، وقيل إن أصول أغنامها من فيس بأرض فارس وصوفها يُعد من أجود الأصواف. البكري: المصدر السابق، ص ١٤٧.
- ٢٤١- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ١٩٢؛ وانظر: القزويني: المصدر السابق، ص ٤٢.
- ٢٤٢- تقع في أقصى بلاد المغرب قرب السوس، وقد عرفت ببصرة الكتان وبالحمرء لأنها حمراء التراب. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٤٠؛ وعن موقعها الجغرافي انظر: ابن حوقل: المصدر السابق، ص ٨٠، ٨١.
- ٢٤٣- البكري: المصدر السابق، ص ١١٠.
- ٢٤٤- من جبال البربر بالمغرب قرب تلمسان وفاس. ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٥، ٦.
- ٢٤٥- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٢٤١.
- ٢٤٦- إدريسي، الهادي روجي: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٤٧.
- ٢٤٧- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣١١.
- ٢٤٨- المصدر نفسه: المجلد الأول، ص ٢٤١.
- ٢٤٩- الجوزري: المصدر السابق، ص ٨٨.
- ٢٥٠- المصدر نفسه: ص ٥٢.
- ٢٥١- الجوزري: المصدر السابق، ص ٣٥، ٣٦.
- ٢٥٢- المثلث: هو الثوب المنسوج بالذهب. انظر المقرئ: الخطط، الجزء الثاني، ص ٧.
- ٢٥٣- الديباج: من أقدم أنواع الأقمشة الغالية المعروفة في الشرق قبل الإسلام، وقد كان يصنع في بلاد الصين وأرمينيا، ويغلب أن يكون من الحرير. محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ح ٣ ص ٣٩.
- ٢٥٤- الخز: قماش سداه من الحرير ولحمته من الصوف، عمل في أيام الخليفة هشام بن عبد الملك بن مروان. المرجع نفسه: ح ٦ ص ٣٩.

- ٢٥٥- الوشى: ثياب من الحرير مرقومة بألوان شتى. كانت تصنع فى اليمن والكوفة والإسكندرية وأصبهان وغيرها. المرجع نفسه: ج ٦ ص ٣٣.
- ٢٥٦- النعمان بن محمد (القاضى): المصدر السابق، ص ١٨١.
- ٢٥٧- إدريس، الهادى روجى: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٢٤٩.
- ٢٥٨- المرجع نفسه: نفس الجزء والصفحة.
- ٢٥٩- إدريس، الهادى روجى: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ١٠٠.
- ٢٦٠- المقرئى: اتعاض الحنفا، الجزء الثانى، ص ٤٠.
- ٢٦١- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٧.
- ٢٦٦- انظر: ص () .
- ٢٦٣- انظر: ص () .
- ٢٦٤- راجع: السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص ١٢١، ١٢٢؛ راشد البراوى: المرجع السابق، ص ١٢٥؛ عبد العزيز العلوى: المرجع السابق، ص ٥٩.
- ٢٦٥- البكرى: المصدر السابق، ص ٤٧؛ وانظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢٧.
- ٢٦٦- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٢١.
- ٢٦٧- جواتيائين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧٣، ١٧٤.
- ٢٦٨- راجع: ابن المأمون: المصدر السابق، ص ٥٣، ٦٧، ٧٤، ٧٦.
- ٢٦٩- المصدر نفسه: ص ٦٧؛ وانظر أيضا: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٦.
- ٢٧٠- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣١١.
- ٢٧١- المقرئى: اتعاض الحنفا، الجزء الثانى، ص ٢٩٠.
- ٢٧٢- عطية القوصى: المرجع السابق، ص ٢٢٠.
- ٢٧٣- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١١١.
- ٢٧٤- المصدر نفسه: ج ٢ من نفس الصفحة.
- ٢٧٥- جواتيائين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧٣.
- ٢٧٦- المرجع نفسه: ص ٢٣٩، ٢٤٠.
- ٢٧٧- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ٢٣٩.
- ٢٧٨- راجع: الجوذرى: المصدر السابق، ص ٥٢.
- ٢٧٩- جواتيائين، س. د: المرجع السابق، ص ٢٣٩.
- ٢٨٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٥٠١. وقد قرأ البعض قبل كلمة الخراسانى كلمة [حد"مد"] أى أن اسم الصانع محمد الخراسانى. انظر: The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 148, No. 145.
- 281-The Arts of Islam, Hayward Gallery, No. 145, p. 151.

٢٨٢- سليمان مصطفى زيبس: بحث بعنوان "إلمامة عن أحوال القاهرة الاقتصادية وعلاقتها مع الخارج في عهد الفاطميين"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة. مارس- أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٥٨٨، ٥٨٩.

283- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 148.

284- Ibid., p. 148.

٢٨٥- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص ٢١٧.

٢٨٦- راجع: النويري: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص ١٤٣، ١٤٤.

٢٨٧- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ١٦٠، ١٦١.

٢٨٨- جواتيائين، س. د: المرجع السابق، ص ٢٤٠. ومن الجدير بالذكر أن مصر قد صدرت إلى بلاد المغرب بعض المصنوعات المعدنية التي ازدهرت بها في العصرين الطولوني والإخشيدي. راجع: أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٢٣.

٢٨٩- يود الباحث أن يلفت الانتباه أن الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة تقف عاجزة في كثير من الأحيان عما تزودنا به المصادر التاريخية من معلومات يستشف منها إمكانية تأثير فنون بعض الأقطار على فنون أقطار أخرى. وعلى سبيل المثال في حالتنا تلك إشارات مختلفة إلى منتجات مغربية تواجدت بمصر سواء كانت منسوجات أم سجاد أم معادن أم أخشاب أم غيرها، بل وأيضاً ما ورد بشأن وجود صناع مغاربة في مصر. وفي نفس الوقت قد يصعب إثبات وجود تأثيرات مغربية على مثل تلك المنتجات بمصر، ومما يؤكد إمكانية وجود تأثيرات مغربية على تلك الفنون المصرية، أن التأثيرات المغربية قد ظهرت وبقوة في مجالات مصرية أخرى كفن العمارة والتحف الخزفية وربما غير ذلك.

٢٩٠- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ١٧٦.

٢٩١- جواتيائين، س. د: المرجع السابق، ص ١٢٢.

٢٩٢- النويري: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص ١٤٣.

٢٩٣- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٦٣.

٢٩٤- آمال العمري: المرجع السابق، ص ٦.

٢٩٥- القيس: ذكر ياقوت الحموي أنها كورة كانت بمصر وقد خربت الآن، وقيل إنها سميت قيساً لأن فتحها كان على يد قيس بن الحارث المرادي فسميت به، وأنها كانت تقع في غربى النيل بعد الجيزة. انظر له: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤٢٢.

٢٩٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٧١، ١٧٢.

٢٩٧- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ١٦٠.

٢٩٨- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص ١٨٧.

٢٩٩- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٨٥.

٣٠٠- ناصر خسرو: المصداق السابق، ص ١١٨. ومن الجدير بالذكر أن إحدى الباحثات تذكر على لسان ناصر خسرو عند حديثه عن "سوق القناديل" بالفسطاط خلال العصر الفاطمي "اشتهرت هذه السوق أيضاً بتجارة البلور المصنع داخل السوق بواسطة معلمين

يحضرونهم من بلاد المغرب". انظر: أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٣٤. وواقع الأمر أن ما أشار إليه ناصر خسرو يخالف ذلك تماماً إذ أنه ذكر أن مادة البلور هي التي تُحضّر من المغرب وليس المعلمين، حيث ذكر: "ورأيت كذلك معلمين مهرة ينحتون بوراً غاية في الجمال، وهم يحضرونه من المغرب، وقيل أنه ظهر حديثاً، عند بحر القلزم، بلور الطف وأكثر شفافية من بلور المغرب". انظر له: المصدر السابق، ص ١١٨.

٣٠١- انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٤٨، ١٤٩.

٣٠٢- المصدر نفسه: الجزء الثاني، ص ٢٨٠.

٣٠٣- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٢٣. وعرف ابن حوقل لمحة بأنها تبعد عن سجلماسة عشرين يوماً وهي معدن الدرق اللمطية. انظر له: المصدر السابق، ص ٩١.

٣٠٤- راجع: Marcais, G., Op. Cit., pp. 116-117.

٣٠٥- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٧٩؛ زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٩٧، ٩٨؛

Marcais, G., Op. Cit., p. 117.

306- Ibid., p. 117.

٣٠٧- وإن كان هناك رأي آخر ينادي بمحدودية تلك التأثيرات فيذكر حسن عبد الوهاب أنه كان من المفروض أن يحمل المعز معه إلى القاهرة أساليب العمارة التونسية سواء أكانت فاطمية أو قبل العصر الفاطمي، غير أن الباحث لتاريخ العمارة الفاطمية القاهرية، يجد أن التأثيرات التونسية التي وقعت عليها جزئية، منها ما هو في المسميات، ومنها ما هو في العمارة. انظر له: بحث بعنوان "الآثار الإسلامية بين تونس والقاهرة"، دراسات في الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٣١. ومن الجدير بالذكر أن العمارة المغربية وزخارفها كانت أيضاً زاخرة بالعديد من التأثيرات الفنية المصرية. للاستزادة، انظر:

Marçais, G., Op. Cit., p. 45, 46, 50, 58, 97, 104, 115-116.

٣٠٨- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٥٥.

٣٠٩- شرع المهدي في بناءها سنة ٣٠٠هـ، وأكمل سورها في سنة ٣٠٥هـ، وانتقل إليها سنة ٣٠٨هـ.

انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٢٣٠، ٢٣١.

٣١٠- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٢٣٠.

٣١١- هي مدينة أنشأها الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور في سنة ١٥٥هـ، وكان ذلك على يدى ولي عهده المهدي، وتلك المدينة بالقرب من الرقة، وكان يدور حول مدينة الرافقة سوران بينهما فاصل على شاكلة سور مدينة بغداد. انظر: المصدر نفسه: الجزء الثالث، ص ١٥.

٣١٢- ابن حوقل: المصدر السابق، ص ٧٣.

- ٣١٣- سليمان مصطفى زبيس: بحث بعنوان "آثار تونس"، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية، تونس ١٨-٢٩ مايو (آيار) ١٩٦٣م، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٢٤٩.
- ٣١٤- راجع: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٢٣١.
- ٣١٥- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ٩٩، ١٠٠.
- ٣١٦- المقدسي: المصدر السابق، ص ٢٣٦.
- ٣١٧- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٢٣١.
- ٣١٨- إدريس، الهادي روجي: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢٦.
- ٣١٩- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص ٤٤.
- ٣٢٠- البكري: المصدر السابق، ص ٥.
- ٣٢١- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٧١. وقد نقلت تلك الزخارف إلى متحف الشحات قرب ليبيا البيضاء.
- ٣٢٢- عاصم محمد رزق: بحث بعنوان "المحاريب الفاطمية في جوامع القاهرة ومساجدها"، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، الرياض، ١٩٨٤م، ص ٢٧؛ وانظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٤٦.
- ٣٢٣- انظر: حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٣١.
- ٣٢٤- زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، من الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني، ص ٢٢.
- ٣٢٥- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة، ص ٣٨٨.
- ٣٢٦- فريد شافعي بحث بعنوان "مئذنة مسجد ابن طولون رأى في تكوينها المعماري"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٢م، مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥٢م، ص ١٧٤.
- ٣٢٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ٣٢٨- عبد العزيز بن عبد الله: بحث بعنوان "الفن المغربي تعبير رائع عن مدارك الأجيال"، اللسان العربي، المجلد التاسع، الجزء الأول، ذو القعدة ١٣٩١هـ/ يناير ١٩٧٢م، يصدرها: المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي، جامعة الدول العربية، الرباط، المغرب، ص ٢٣٨.
- ٣٢٩- عثمان عثمان إسماعيل: بحث بعنوان "نشأة الفن الإسلامي وتأثيره على فنون أوروبا" (١)، مجلة دعوة الحق، العدد الخامس، السنة الثالثة، رجب ١٣٧٩هـ/ فبراير ١٩٦٠م، تصدرها وزارة عموم الأوقاف، الرباط، المغرب، ص ٦٥.
- ٣٣٠- الجوذري: المصدر السابق، ص ٦٠، ٦١.
- ٣٣١- النعمان بن محمد (القاضي): المصدر السابق، ص ١٦٦، ١٦٧.

- ٣٣٢- قلورية: مقاطعة بجنوب إيطاليا، عرفها ياقوت الحموى بأنها جزيرة فى شرقى صقلية وأهلها إفرنج ولها مدن كثيرة وبلاد واسعة. ومن عدنه: قبوة ثم بيش ثم تامل ثم ملف ثم سلورى. انظر له: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٣٩٢.
- ٣٣٣- النعمان بن محمد (القاضى): المصدر السابق، ص ٣٦٧، ٣٦٦.
- ٣٣٤- القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤٠٢.
- ٣٣٥- لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص ١١٧.
- ٣٣٦- راجع: سيديو، ل. أ: المرجع السابق، ص ٢٤٠.
- ٣٣٧- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٦١. للاستزادة عن التأثيرات العراقية فى العمارة والفنون المغربية، انظر: أحمد قاسم جمعة: بحث بعنوان "أهم التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين العراق والمغرب فى العصر الإسلامى"، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، العدد التاسع ١ - أيلول ١٩٧٨ م، ص ١٨٩-٢٢٥.
- ٣٣٨- انظر: الدباغ: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ١٤٧.
- (٣٣٩) انظر: المقدسى: المصدر السابق، ص ٢٣٦.
- ٣٤٠- ابن حوقل: المصدر السابق، ص ٧٣.
- ٣٤١- انظر: بوزروث، كليفور. أ: المرجع السابق، ص ٤٩.
- ٣٤٢- راجع: عبد الرحمن فهمى: بحث بعنوان "العمارة قبل عصر المماليك"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠ م، ص ٢٢٤؛ كونل: المرجع السابق، ص ٤٤.
- ٣٤٣- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٣٠٩.
- ٣٤٤- أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص ٨٦.
- ٣٤٥- للاستزادة، انظر: أحمد مختار العبادى: بحث بعنوان "سياسة الفاطميين نحو المغرب والأندلس" صحيفة معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد، المجلد الخامس، مدريد، ١٩٥٧ م، ص ٢٠٥، ٢٠٦.
- ٣٤٦- كونل: المرجع السابق، ص ٤٤.
- ٣٤٧- ورث الفن البربرى تأثيرات مصرية فرعونية فى هندسة البناء، وتأثيرات عربية سابقة على الإسلام من حيث التصميمات المعمارية، ثم ورث تأثيرات رومانية من حيث تشييد أقواس النصر بالحجارة الكبيرة وتقاليدها البيزنطية فى الفيفساء، وصاغ كل ذلك فى فلسفة خاصة تنسجم مع بينته الطبيعية ومعتقداته الفكرية فلم تظهر فى فنونه آثار الأشكال الحيوانية أو النباتية ولو المحورة، وكانت كل عناصره الزخرفية تفسيراً لرد خطر العين الحسودة. انظر: عثمان عثمان إسماعيل: بحث بعنوان "مولد وموطن الفن العربى الإسلامى ورواده شرقاً وغرباً"، مجلة المتحف العربى، الكويت، السنة الثالثة، العدد الثانى، ١٩٨٧ م، ص ١٣.
- ٣٤٨- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

المبحث الثاني:

- ٣٤٩- راجع: إبراهيم على طرخان: دولة مالى، دراسات فى التاريخ القومى الإفريقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ١٦٨.
- ٣٥٠- سعد الخادم: الأزياء الشعبية والفنون الشعبية فى النوبة، مكتبة الدراسات الشعبية، العدد (١٩)، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٣٩.
- ٣٥١- عبد الله حسين: السودان القديم والجديد، عرض تاريخى لشئون السودان منذ أقدم العصور إلى منتصف القرن العشرين، الطبعة الثانية، مطبعة الشباب الحديثة، بدون، ص ١١. ولاستزادة عن صلات مصر القديمة ببلاد النوبة انظر ما ذكره فى ص ١١-١٥.
- ٣٥٢- سعد الخادم: المرجع السابق، ص ١٣٩، ١٤٠.
- ٣٥٣- منير عبد الملك: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ٣٥٤- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٧، ٢٣٨.
- ٣٥٥- إبراهيم على طرخان: المرجع السابق، ص ١٦٨.
- ٣٥٦- انظر: سعد الخادم: الفنون الشعبية فى النوبة، المكتبة الثقافية، العدد (١٥٥)، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٥ أبريل سنة ١٩٦٦م، ص ٤، ٥.
- ٣٥٧- ثروت عكاشة: الفن المصرى القديم، تاريخ الفن، ٢- النحت والتصوير، لوحة ٥١٣.
- ٣٥٨- المرجع نفسه: لوحة ٧٢٢، ٧٢٣.
- ٣٥٩- سعد الخادم: المرجع السابق، ص ٦.
- ٣٦٠- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٣٦١- عزت زكى حامد قادوس: بحث بعنوان "التمائيل البرنزية الصغيرة المحفوظة بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية، دراسة تحليلية مقارنة"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، عدد تذكارى، العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م، ص ٦٤، ٦٥.
- ٣٦٢- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ٥٧. للاستزادة عن حدود بلاد النوبة الجغرافية. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٣٠٩؛ سعد الخادم: الأزياء الشعبية والفنون الشعبية فى النوبة، ص ١٣٧، ١٣٨.
- ٣٦٣- غياث بن على بن جريس: تطور العلاقات السياسية والتجارية بين الحبشة وبلاد النوبة وبين الحجاز فى صدر الإسلام، ح ٤١، ص ٣٥.
- ٣٦٤- راجع: البلاذرى: المصدر السابق، ص ٢٣٨، ٢٣٩.
- ٣٦٥- راجع: ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ١٨٨.
- ٣٦٦- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص ٣٥٨، مصر فى فجر الإسلام، ص ١٥، ١٦؛ وانظر: البلاذرى: المصدر السابق، ص ٢٣٨؛ وعن نص معاهدة "البقسط". انظر: ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ١٨٩؛ المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ١٩٩-٢٠٢.
- ٣٦٧- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ٦٠.
- ٣٦٨- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص ٣٥٨، ٣٥٩.
- ٣٦٩- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص ٦١٤، ٦١٥؛ وانظر: راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٥.

- ٣٧٠- ومما يؤكد التوغل الإسلامي في بلاد النوبة أنه عثر على العديد من شواهد القبور الإسلامية في عدة أماكن ببلاد النوبة، ترجع أغلبها إلى الفترة الممتدة من القرن الثالث الهجري/ ٩م إلى القرن السادس الهجري/ ١٢م، وهى تشير إلى زيادة عدد المسلمين واعتناق النوبيين للإسلام قبل السقوط الكلى للممالك المسيحية فى سنة ٧٢٣هـ/ ١٣٢٣م. محمد غيطاس: تحف إسلامية من بلاد النوبة، دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص ٨، ٩.
- ٣٧١- محمد حمدى المناوى: المرجع السابق، ص ٢٣٥.
- ٣٧٢- المسبحى: المصدر السابق، ص ٥٦.
- ٣٧٣- محمد حمدى المناوى: المرجع السابق، ص ٢٣٦.
- ٣٧٤- رقم السجل (٢٥٤٨).
- ٣٧٥- راجع نص هذه البردية عند سعيد مئاورى محمد: البرديات العربية فى مصر الإسلامية، مكتبة الشباب، العدد (٤٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أغسطس ١٩٩٦م، ص. ص ١٦٤-١٦٨.
- ٣٧٦- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣٨.
- ٣٧٧- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ٦٦.
- ٣٧٨- راجع: محمد غيطاس: المرجع السابق، ص ١٣.
- ٣٧٩- المرجع نفسه: ص ١٤.
- ٣٨٠- رقم السجل (٢٣٩٠٢).
- ٣٨١- محمد غيطاس: المرجع السابق، ص ١٩.
- ٣٨٢- رقم السجل (٢٥٦٩٤).
- ٣٨٣- محمد غيطاس: المرجع السابق، ص ١٩، ٢٠.
- ٣٨٤- إبراهيم على طرخان: الإسلام والممالك الإسلامية بالحيشة فى العصور الوسطى. ص ٦، ٧.
- ٣٨٥- انظر: ص ().
- ٣٨٦- الإصطخرى: مسالك الممالك، وهو معمول على كتاب صور الأقاليم للشيخ أبى زيد أحمد بن سهل البلخى، ازنتشارات كتابخانه صدر ١٩٢٧م، ص ٣٦.
- ٣٨٧- حسن إبراهيم حسن: انتشار الإسلام فى القاهرة الإفريقية، ص ١٦٤، ١٦٥.
- ٣٨٨- سلام شافعى محمود: أهل الدمة فى مصر فى العصر الفاطمى الثانى والعصر الأيوبرى (٤٦٧-٦٤٨هـ/ ١٠٧٤-١٢٥٠م)، دار المعارف. القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٣٠٧.
- ٣٨٩- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٤٩٦.
- ٣٩٠- للاستزادة، انظر: سلام شافعى محمود: المرجع السابق، ص ٣٠٧-٣١٢.
- ٣٩١- من الجدير بالذكر أن كثيراً من أهل الحيشة قد اعتنقوا الإسلام، وبنوا ببلادهم المساجد لإقامة شعائهم الدينية، وظهر بين المسلمين كثير من العلماء والفقهاء والزهاد الذين يدينون بعقائد المذهب الحنفى، وبعضهم يدين بعقائد المذهب الشيعى. حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ١٦٥.
- ٣٩٢- جان، كلود جارسان: المرجع السابق، ص ٨٨.

- ٣٩٣- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٦، ٢٣٧.
- ٣٩٤- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١١٨.
- ٣٩٥- انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٨، ٢٩، ١٧٤، ١٧٥.
- ٣٩٦- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ١٧٥.
- ٣٩٧- سعيد بن على المغيرى: جبهة الأخبار فى تاريخ زنجبار، تحقيق محمد على الصليبي. الطبعة الثالثة، وزارة التراث القومى والثقافة، عُمان، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ص ٨٣.
- ٣٩٨- راجع: شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص. ص ١٦٥-١٧٣.
- ٣٩٩- المرجع نفسه: ص ٧٥.
- ٤٠٠- زنجبار: كلمة فارسية بمعنى زنج، بار أى ساحل الزنج، محرفة، أصلها بر الزنج، وهى جزيرة واقعة فى المحيط الهندى، وتبعد عن البر الأفريقى مسافة ٢٥ ميلاً، و١١٨ ميلاً جنوبى ممباسة، ٣٥ ميلاً جنوبى الجزيرة الخضراء، و٢٩ ميلاً شمالى دار السلام. المغيرى: المصدر السابق، ص ٧٣.
- ٤٠١- جان، كلود جارسان: المرجع السابق، ص ٨٤.
- ٤٠٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١١٨.
- ٤٠٣- للاستزادة عن أهم تلك الآثار المعمارية. انظر:
- Chittick, N., Kilwa an Islamic Trading City on the East African Coast, Vol. I. History and Archaeology. Vol. II. The Finds, the British Institute in Eastern Africa, Nairobi, 1974.
- ٤٠٤- راجع: المغيرى: المصدر السابق، ص. ص ١٠٣-١٠٥؛ شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص ١٦٨، حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٩.
- ٤٠٥- شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص ١٦٨، ١٦٩.
- ٤٠٦- أسس العرب مقديشو كما سبقت الإشارة عام ٢٩٥هـ/٩٠٨م.
- ٤٠٧- راجع: المغيرى: المصدر السابق، ص ١٣٣.
- ٤٠٨- المغيرى: المصدر نفسه، ص ١٣٤.
- ٤٠٩- من الصعب قبول ذلك رأى إذ أن الدولة الأموية انتهت على يد العباسيين فى سنة ١٣٢ هـ.
- ٤١٠- المغيرى: المصدر السابق، ص ١٣٥.
- ٤١١- سوف تتضح أهمية تلك الإشارات للدراسة عند تناول تحليل العناصر الكتابية الوافدة على مصر.
- ٤١٢- إبراهيم على طرخان: دولة مالى الإسلامية، ص ١٦٨.
- ٤١٣- أبو بكر إسماعيل محمد ميقا: بحث بعنوان "تاريخ الثقافة الإسلامية والتعليم فى السودان الغربى- أفريقيا الغربية- من القرن الرابع الهجرى حتى مطلع القرن الثالث عشر"، مجلة الدارة، العدد الثانى، السنة التاسعة عشرة، المحرم، صفر، ربيع الأول. الرياض، ١٤١٤هـ، ص ٢٢٤.
- ٤١٤- المرجع نفسه: ص ٢١٦؛ وانظر: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٣٢٦؛ إبراهيم على طرخان: المرجع السابق، ص ١٦٩.

- ٤١٥- انظر الخريطة (شكل ٣٥) فهي توضح اتصال مصر مع تلك البلاد.
- ٤١٦- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣١. وانظر أيضاً: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص ٦١٤. وعن علاقة مصر التجارية مع بعض مناطق أفريقيا الغربية. انظر: السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص ١٢٢: تبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص ٢٢٩. وعن أهمية بعض مناطق غرب أفريقيا من الناحية التجارية وصلاتها فى ذلك مع بلاد المغرب. انظر: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ١٨.
- ٤١٧- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام. ص ٣١٢.
- ٤١٨- انظر: ح () ص () .
- ٤١٩- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٣٦.
- ٤٢٠- انظر: المسعودى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٥٨.
- ٤٢١- قيل أنه كان من بلاد الحبشة أو من إقليم اللاد فى النوبة. راجع: سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص ١٢٧؛ أحمد أمين: ضحى الإسلام، الجزء الأول، ص ١٠٣.
- ٤٢٢- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ٦١.
- ٤٢٣- المقرئى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص ٢٦٦، ٢٦٧.
- ٤٢٤- ابن تفرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٧٩.
- ٤٢٥- ابن المامون: المصدر السابق، ص ٥٧.
- ٤٢٦- نريمان عبد الكريم: المرجع السابق، ص ١٧٤. عُدَّ الإدريسي محاسن النساء النوبيات وذكر أنهن كن يشتهرن بالجمال الفائق وهن مختنات ولهن أعراق طيبة ليست من أعراق السودان فى شىء، وقد امتزج بالشفاء الرقيقة والأفواه الصغيرة، ومباسمهن بيض وشعورهن سيطرة، وأنه ليس فى جميع أرض السودان من المقازة ولا من الفانيين ولا من الكتاميين ولا من البجاة ولا من الحبشة والزنوج من لهن شعور سيطرة مرسلة إلا من كان منهن من نساء النوبة، ولا أحسن أيضاً للجماع منهن، وأن البحارية كان يبلغ ثمنها جوالى ثلاثمائة دينار وبسبب هذه المميزات كان يرغب فيهن ملوك مصر ويتنافسون فى أثمانهن ويتخذونهن أمهات أولاد. انظر له: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣٠، ٣١.
- ٤٢٧- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٥.
- ٤٢٨- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول. القسم الأول، ص ١٨٠؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ١٣٨.
- ٤٢٩- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٢.
- ٤٣٠- راجع: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٧٩.

الفصل الثالث

مصر وأوروبا

- المبحث الأول: مصر وشرق وشمال أوروبا.
المبحث الثاني: مصر وغرب وجنوب أوروبا.

يحد قارة أوروبا من الناحية الشمالية المحيط المتجمد الشمالي. ومن ناحية الغرب المحيط الأطلسي، ومن الجنوب البحر المتوسط. أما حدودها من الناحية الشرقية مع آسيا فغير واضحة، وإن جرى العرف على اعتبار "جبال الأورال" و "نهر آرال" و "جبال القوقاز" هي حدود لأوروبا من ناحية الشرق^(١).

المبحث الأول

دور الصلات الحضارية بين مصر وشرق وشمال أوروبا في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

ظهرت أهمية شرق أوروبا (شكل ٣٦)، بعدما قُسمت الامبراطورية الرومانية^(٢) في شهر مايو سنة ٣٣٠م إلى قسمين أحدهما شرقي والآخر غربي، وتولى الامبراطور قسطنطين القسم الشرقي واتخذ بيزانطيوم عاصمة له، وسماها القسطنطينية، وهباً لها كل مقومات العواصم الرومانية، حتى أنه نقل إليها أعداداً من سكان روما وأعضاء مجلس الشيوخ^(٣). وللإمبراطورية الرومانية الشرقية أو الدولة البيزنطية^(٤) أهمية خاصة في تاريخ العصور الوسطى، فقد كانت بمثابة القاسم المشترك الأعظم في تاريخ أوروبا العصور الوسطى بصفة عامة، وتاريخ شرق أوروبا على وجه الخصوص، فضلاً عما شكلته من أهمية في تاريخ الدولة الإسلامية^(٥).

ومن المعروف أن مصر قبل الفتح العربي كانت ضمن أملاك الإمبراطورية البيزنطية^(٦)، ومن ثم فقد ارتبطت بعلاقات وثيقة معها على جميع الأصعدة، وبدون الدخول في تفاصيل عن ذلك، يهمني أن نذكر أن التأثيرات الفنية البيزنطية قد تغلغلت في فنون مصر قبل الفتح العربي، إلى الحد الذي أنكر فيه بعض العلماء أن يكون لفن تلك الفترة "الفن القبطي" خصائص ومميزات تجعله فناً مستقلاً، واعتبروه صورة من الفن البيزنطي^(٧). وعلى أية حال فقد بدأ التأثير البيزنطي في الفن القبطي يظهر في القرن الرابع الميلادي أي منذ اعتراف الدولة الرومانية بالمسيحية كديانة رسمية. وظهر هذا التأثير على وجه الخصوص في الأيقونات وذلك من خلال المحاكاة القوية للطبيعة، وليونة الحركة، وإبراز العضلات مع الإهتمام بجمال الشكل وتعبيرات الوجوه، وتظهر أيضاً في زخارف الحلقات المتقاطعة وفي كؤوس الأزهار والحيوانات التي تعدو، كما نجدها في رسوم "السيد المسيح" التي جاءت مشابهة لرسوم الفن البيزنطي من حيث إبراز جلال "السيد المسيح" وهيبته وملامح وجهه، وكذلك في بعض صور "السيدة العذراء" على الأيقونات أو اللوحات الصغيرة المرسومة على الخشب بالألوان، وذلك من حيث طيات الثياب التي جاءت حسب الطريقة اليونانية، وقد رُسم ملاكان على جانبي العذراء على نفس الطريقة البيزنطية التي تبدو واضحة من رسوم الثياب التي يرتدونها والزخرفة بالتطريز، وأيضاً من الأزرعة الموشاة بالذهب التي تحيط بمنطقة الوسط^(٨). ومن الطبيعي أن تتواجد مثل هذه التأثيرات البيزنطية وغيرها مستمرة في الفن الإسلامي بمصر خاصة ما لم يتعارض منها مع تعاليم الدين الإسلامي.

وقبل أن نستعرض في ذكر علاقات الدولة البيزنطية مع مصر في العصر الإسلامي نوجه العناية إلى ما سبق ذكره عن التأثيرات البيزنطية في الفن الأموي بالشام^(٩) والفن العباسي بالعراق^(١٠)، ولما كانت مصر قد خضعت لحكم هاتين الخلافتين وانعكاس روح

ففيهما على الفنون الإسلامية فيها، فليس من المستبعد أن يكون لهما دور في نقل بعض التأثيرات الفنية البيزنطية على مصر. وإن كان بطبيعة الحال أن يكون التأثير الأقوى للفن البيزنطي على مصر الإسلامية من خلال علاقاتهما المباشرة قبل الفتح الإسلامي وبعده. وإذا ما انتقلنا إلى علاقة مصر الإسلامية مع الدولة البيزنطية، فأول ما يصادفنا في هذا الصدد مشاركة أعداد ليست بالقليلة من الروم مع القوات العربية التي فتحت مصر. وليس أدل على ذلك من أنه أنشئت لهم خططاً بالقسطاط والتي عرفت بالحمرواوات الثلاث. وقد سميت بالحمرواوات لنزول الروم بها، وهم بنوينة وبنو الأزرق وبنو روييل^(١١)، وأنهم كانوا ممن سار مع عمرو بن العاص إلى مصر من عجم الشام الذين أسلموا من قبل اليرموك ومن أهل قيسارية^(١٢).

ولم يكن من المنتظر أن تشهد العلاقات الثنائية بين بيزنطة ومصر قبل العصر الطولوني نوعاً من الخصوصية إذ كانت تسير مصر قبل ذلك العصر في فلك الخلافة الأموية ثم الخلافة العباسية، ومن ثم يصعب أن يكون لها مع بيزنطة علاقة تأخذ الصفة الدولية. وقد تغير ذلك الحال بعدما تمتعت مصر بنوع من الاستقلال على يد أحمد بن طولون. ونظراً لاشتراك حدود الدولة الطولونية بالشام مع الدولة البيزنطية فقد أدى ذلك إلى حدوث علاقات مباشرة بين الجانبين.

وقد أدت الحروب التي دارت بين أحمد بن طولون والدولة البيزنطية إلى حدوث احتكاك حضاري ليس بالقليل بين الطرفين، كما أنه من المعتقد أن أحمد بن طولون استطاع أن يتصل بالبيزنطيين على الحدود اتصالاً ودياً^(١٣).

ولعبت الحروب التي دارت بين ابن طولون والبيزنطيين دوراً في وصول بعض التحف والمصنوعات البيزنطية للطولونيين، فقد تمكن الجيش الطولوني في سنة ٢٧٠هـ من هزيمة الجيش البيزنطي قرب طرطوس، واستولوا منهم على كثير من الغنائم^(١٤). كان من بينها سبعة صلبان من ذهب وفضة، والصليب الأعظم وهو من ذهب خالص، مرصع بالجواهر، وأربعة كراسي من ذهب، ومائة كرسي من فضة، وأواني كثيرة، وعشرة آلاف علم من ديباج، وكثير من الحرير، وسروج وسلاح وغير ذلك^(١٥).

ولم تكن العلاقات عدائية كل العداوة بين الطولونيين والبيزنطيين، فقد كان هناك بعض الهدنات بين الطرفين، منها تلك التي كانت بين ابن طولون والامبراطور باسل الأول المقدوني (٢٥٣-٢٧٣هـ / ٨٦٧-٨٨٦م)، كان من نتائجها فك أسرى بعض المسلمين، كما أهدى الامبراطور إلى ابن طولون هدية عبارة عن عدة مصاحف مخطوطة^(١٦). كما عقد البيزنطيون هدنة أخرى في عام ٢٨٢هـ، كانت بين الامبراطور البيزنطي ليو السادس (٢٧٣-٢٩٩هـ / ٨٨٦-٩١٢م) وبين خماروبة وذلك لتبادل الأسرى^(١٧).

ولم تتغير سياسة مصر في عصر الإخشيديين تجاه بيزنطة، فقد تراوحت بين الشد أحياناً والود في أحيان أخرى. ومن مظاهر العلاقات الودية بين الإخشيد والامبراطورية البيزنطية، تلك الرسالة التي بعثها الامبراطور أرمانيوس - رومانوس ليكابينوس - إلى الإخشيد^(١٨)، متخطياً في ذلك الخليفة العباسي في بغداد، ويطلب فيها تنظيم العلاقات

التجارية بين البلدين من ناحية. وتسهيل مهمة تبادل الأسرى لدى الجانبين من ناحية أخرى^(٣١). وقد أجابه الإخشيد في رسالة بليغة كتبها إبراهيم بن عبد الله النجيري^(٣٢). كما أنه أكرم رُسل الامبراطور وحملهم إلى مليكهم هدايا من طرائف مصر. كما سمح لبعض أتباع الامبراطور ببيع ما قدموا به من البضائع وشراء عارضوا فيه من منتجات مصر^(٣٣). وليس أدل على وجود علاقات ودية متينة بين الإخشيد والامبراطور البيزنطي. من أن الإخشيد تخوفاً من هجوم ابن رائق على مصر. جهز مراكبه للهروب إلى بلاد الروم أو المغرب^(٣٤).

كما حافظ كافور الإخشيدى على سياسة الود تجاه البيزنطيين. ويظهر ذلك في إكرامه رسلها وإحسان وفادتهم، واستمر أيضاً خلفاء رومانوس ليكابينوس في تتبع سياسته الودية تجاه مصر، وذلك كما يبدو من صيغ الخطابات التي كانت ترسلها الدولة البيزنطية إلى مصر^(٣٥).

ومن ناحية أخرى فقد تواجد في مصر خلال العصرين الطولونى والإخشيدى أعداد كبيرة من الروم، وليس أدل على ذلك من أن أحمد بن طولون عندما شيد القطائع أفرد لهم قطعة عرفت باسمهم "قطيعة الروم"^(٣٦). كما استخدم الروم في ذلك العصر في الجيش والإدارة وفي تسيير شئون البلاد المختلفة، وتظهر كثرتهم وتمكنهم في البلاد حتى قيل "فانقلبت الدولة رومية" وخاصة في عهد هارون ابن خمازوية إذ كان الوصى عليه وقائد جيشه شخص رومى يدعى "بخيجا"^(٣٧).

كما كان للعنصر الرومى تواجد أيضاً في العصر الإخشيدى، وكان للإخشيد حاجب يسمى "فاتك الرومى"^(٣٨). وكان في بلاط كافور الإخشيدى ألفان من الغلمان الروم^(٣٩).

أما بالنسبة للمهن والحرف التي عمل بها الروم في مصر خلال العصرين الطولونى والإخشيدى، فقد قام بعضهم بالعمل في دار الصناعة، وفي الصناعات اليدوية المختلفة كالحدادة والحياكة، ومنهم من عمل بالفنون والموسيقى والطرب، وبرعت الجوارى الروميات في فن الغناء والضرب على الآلات الموسيقية. بل وأدخلت آلات جديدة على يد الروم، كما كان لهم دور في إدخال البلاد بعض الأزياء الخاصة بهم كالديباج الرومى^(٤٠). ولم يقتصر دورهم على ذلك بل كان لهم أيضاً أثر كبير في مجريات الحياة الثقافية في مصر خاصة خلال العصر الطولونى^(٤١).

وفيما يتعلق بالصلوات التجارية بين مصر الإسلامية والدولة البيزنطية، فإن خطوط الاتصال التجارى بين الجانبين لم تنقطع نهائياً، وظلت السفن البيزنطية تتردد على موانئ الإسكندرية أثناء انعقاد الصلح بين الدولتين الإسلامية والبيزنطية. خاصة أن بيزنطة كانت في أمس الحاجة إلى البردى الذى تستورده من مصر^(٤٢). واعتمدت عليه اعتماداً يكاد يكون كلياً، وظل على رأس قائمة الصادرات المصرية إلى بيزنطا حتى القرن الرابع الهجرى / ١٠م^(٤٣).

ونشطت العلاقات التجارية بين مصر وبيزنطا في العصرين الطولونى والإخشيدى. وساعد على هذا النشاط ما تمتعت به البلدان من رخاء اقتصادى عظيم في تلك الفترة.

إلى جانب تميز موقعهما الجغرافى^(٣٢).

وليس أدل على حرص الدولة البيزنطية على السلع المصرية تلك الرسالة التى بعث بها الامبراطور البيزنطى للإخشيدي يطلب منه تيسير مهمة التجار البيزنطيين فى مصر. فرد عليه الإخشيدي رداً جميلاً "وأما ما أنفدته للتجارة فقد أمكننا أصحابك منه. وأذا لهم فى البيع وفى ابتياع ما أرادوه واختاروه، لأننا وجدنا جميعة مما لا يحظر علينا دين ولا سياسة. وعندنا من بسطك وبسط من يرد من جهتك، والحرص على عمارة ما بدأنا به ورعايته،...."^(٣٣). وكان من جراء تلك العلاقات الودية أن أقبل التجار البيزنطيون ببضائعهم على الموانئ المصرية، حيث يخضعون بها لرسوم معينة تتسم بالدقة والتيسير فى نفس الوقت^(٣٤).

وقد كانت مدينة طرايزون التى تقع على البحر الأسود من أهم مراكز التبادل التجارى بين مصر والشام والدولة البيزنطية، حيث مثلت السوق الرئيسى فى عمليات التبادل التجارى، وكان يرد إليها المنتجات البيزنطية كالمسوجات الصوفية والكتانية فضلاً عن الديباج البيزنطى الذى اشتهر بجودته وتفوقه عن كل المنسوجات^(٣٥)، ومن هذه المدينة تخرج السلع البيزنطية إلى البلدان الإسلامية ومنها مصر، كما لعبت كل من الإسكندرية وثنيس ودمياط والفرما دوراً كبيراً فى الاتصال التجارى بين مصر وبيزنطا^(٣٦).

أما عن علاقة الدولة الفاطمية بالامبراطورية البيزنطية، فقد سبقت الإشارة إلى وجود ثمة علاقات ودية بين الجانبين منذ تواجد الفاطميين فى إفريقية، وأن رُسل الأباطرة البيزنطيين كانت تفد على الخلفاء الفاطميين محملة بالرسائل الودية والهدايا الثمينة^(٣٧)، كما مر بنا أن الجيش الفاطمى الذى فتح مصر، كان يحتوى على أعداد كبيرة من الروم، وأنه اختطت لهم بالقاهرة خطة عرفت بـ "حارة الروم"^(٣٨).

وكان طبعياً أن تزداد صلات الفاطميين بعد انتقالهم إلى مصر مع الامبراطورية البيزنطية، وذلك لاتصال حدود أملاك الفاطميين فى الشام مع حدود الدولة البيزنطية، ولما تمتعت به مصر وبيزنطا من ثقل سياسى واقتصادى فى هذه الفترة.

وقد حرصت الامبراطورية البيزنطية على مخاطبة ود الفاطميين منذ انتقالهم إلى مصر، ووفد على الخليفة المعز لدين الله وهو بالقاهرة رسول من الامبراطور البيزنطى كان قد وفد عليه من قبل فى المهديّة^(٣٩). ومن الأدلة التى تؤكد وجود علاقات ودية بين بيزنطة ومصر فى بداية العصر الفاطمى، أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، رقعة مكتوب فيها بخط الخليفة المعز لدين الله: "أهدى متملك الروم إلينا هذا السرج واللجام بعد دخولنا مصر. وذكر أنه من جملة ستة سروج كانت لدى القرنين، انتقلت منه إلى خزائنهم، وأنه بقاءه، ولم يحدث فيه حادثة، وطالع به"^(٤٠).

وقد حرص الامبراطور البيزنطى باسيل الثانى على كسب مودة الخليفة العزيز بالله. وخاصة بعد محاولة العزيز غزو بلاد الروم فى سنة ٣٧٧هـ/٩٨٧م. فأرسل إليه الامبراطور البيزنطى فى نفس العام برسل محمّلين بالهدايا، وقد اشتملت تلك الهدية على ثمان وعشرين صينية من الذهب^(٤١)، وطلب هؤلاء الرسل الصلح من العزيز الذى استجاب

لذلك وفق عدة شروط منها فك أسرى المسلمين في بلاد الروم. وأن يخضب له في صلاة الجمعة بجامع القسطنطينية، ويحمل إليه من أمتعة الروم كل ما اقترضه عليهم^(٤٢).

كما كانت هناك ثمة علاقات ودية أيضاً بين الخليفة الحاكم بأمر الله والامبراطور البيزنطي باسيل الثاني الذي أوفد إلى الحاكم في سنة ٣٩١هـ رسولا يحمل الكتب والهدايا^(٤٣). ومن المظاهر التي وردت وتفيد بوجود تلك العلاقة الودية، أن الامبراطور البيزنطي زار كنيسة بيت المقدس وهو متخفياً حتى لا يعرفه الناس، فبلغ ذلك الحاكم بأمر الله، الذي أرسل إليه أحد حراسه، وقال له: "أذهب عندد وقل له: الحاكم أرسلني ويقول: لاتحسبني أجهل أمرك، ولكن كن آمناً فلن أقصدك بسوء"^(٤٤).

وفيما يتعلق بالخليفة الظاهر، فنظراً للغارات التي شنّها البيزنطيون على شمال الشام، فقد أرسل سفارة إلى الامبراطور قسطنطين الثامن وذلك بغرض الصلح، فأبرمت معاهدة بين الطرفين كان من شروطها: أن يسمح للامبراطور البيزنطي بإعادة بناء كنيسة القيامة في بيت المقدس، وأن يسمح للمسيحيين بإعادة بناء الكنائس التي هدمها الخليفة الحاكم عدداً ما حوّل منها إلى جوامع، وفي مقابل ذلك يتعهد الامبراطور البيزنطي بأن يعمل على ذكر اسم الخليفة الفاطمي في جامع القسطنطينية والمساجد الواقعة داخل حدود الدولة البيزنطية، وأن يعيد بناء جامع القسطنطينية الذي كان قد هُدم رداً على هدم كنيسة القيامة في بيت المقدس^(٤٥).

وقد استمرت سياسة مصر في عهد الخليفة المستنصر، تجاه الامبراطورية البيزنطية تتراوح ما بين الشدة حتى تصل إلى حد الصدام العسكري، أو اللين فتتبادل السفارات والهدايا بينهما. وربما ساهم في توطيد العلاقات بينهما زيادة ظهور خطر السلاجقة وتهديدهم لممتلكات الدوليتين، مما أدى إلى وجود نوع من أنواع التحالف بين الفاطميين والروم^(٤٦). ومنها أيضاً تفاقم الأوضاع الاقتصادية بمصر في عهد الخليفة المستنصر - أثناء الشدة العظمى (٤٤٦-٤٥٤هـ) - وحاجة مصر إلى الغلال والمؤن من الامبراطورية البيزنطية^(٤٧).

ومن الأدلة التي تفيد وجود علاقات ودية بين الطرفين في ذلك الوقت، أن السلطان السلجوقي طغرل بك أرسل في سنة ٤٤٣هـ/١٠٥١م رسولا إلى الامبراطور البيزنطي قسطنطين التاسع يستأذنه في السير إلى مصر عن طريق بلاد الشام، فاعتذر الامبراطور عن الاستجابة لطلبه موضحاً له مدى المودة التي بينه وبين الخليفة المستنصر "وأنه لايرخص في أذيته"^(٤٨). كما أشار ناصر خسرو إلى رواية ربما يكون فيها شيء من المبالغة، إلا أنها توضح أيضاً تلك العلاقة الودية بين الطرفين، ومفادها أن الامبراطور البيزنطي أرسل إلى المستنصر رسولا يعرض عليه أن يأخذ مدينة تنيس - صاحبة المنسوجات القيمة في مصر - وفي المقابل يعوضه الامبراطور عنها بمائة مدينة^(٤٩).

وبدون الدخول في التفاصيل المتشعبة التي اكتنفت علاقة مصر في عهد الخليفة المستنصر والامبراطورية البيزنطية، يهمننا أن نؤكد على أن العلاقات الودية بين الطرفين أثمرت عن تبادل الهدايا والرسل بينهما، منها تلك الهدية التي أرسلها الامبراطور قسطنطين

التاسع إلى الخليفة المستنصر في سنة ٤٣٧هـ. وقد وصفت بأنها لم يسبق لأحد من ملوك الروم أن أهدي مثلها إلى من تقدم من خلفاء المسلمين منذ سالف الزمان وحتى ذلك الوقت، وكان بين ما حوته ثلاثون قنطاراً من الذهب، ١٥٠ من البغال والخيول بحل كل واحد منها ثوب ديباج، و٥٠ بغلاً تحمل خمسين زوجاً من الصناديق، يغطيها خمسون سندسية إبريسم. وكان ضمن ما حوته تلك الصناديق من أصناف الأواني الذهبية المجراة بالبيننا مائة قطعة، ومن أنواع الديباج ألف ثوب، ومن السندس الفائق، والمناطق الحمر الرومية المعلمة بالذهب، والعمائم المرتفعة المطرزة بالذهب، والستور، والمناديل الديباج التي تلف الثياب ثلاث مائة قطعة^(٥٠). فرد المستنصر على هذه الهدية بهدية مثلها أو أكثر قيمة مما تنتجه مصر ومن الجواهر والعود والمسك، والطراز المنسوج في تنيس ودمياط^(٥١). كما أرسل الامبراطور البيزنطي في سنة ٤٤٤هـ للخليفة المستنصر هدية عظيمة، كان من بينها غلمان أثراك متقاربو الأعمار، وجوار تركيات، وأنواع مختلفة من الطيور النادرة، منها، حجل بيض، وطواويس بيض، وكراكي بيض، وبوقيرات بيض، وغربان بيض، وزراير بيض، ومنها أيضاً دية ضخمة مدربة على الألعاب المبهجة، وكلاب سلوقية وذبيبية، والعديد من الهدايا الأخرى التي لا ترى بداخل الصناديق^(٥٢).

ولم تقتصر هدايا أباطرة بيزنطة على الخلفاء الفاطميين، فكانت تصل منهم هدايا أيضاً إلى سادات القصر الفاطمي، ومنها تلك الهدية التي أرسلها الامبراطور ميخائيل إلى والده الخليفة المستنصر، وقد احتوت على خمسة دسوت حلياً، مجرى بزجاج من خمسة ألوان أحمر قان، وأبيض ناصع، وأسود حالك، وأزرق صاف، وأسما نجوني مشبع، وقد امتازت تلك الحلى بحسن الصياغة، وجمال النقش ودقته^(٥٣).

أما على مستوى العلاقات التجارية بين مصر في العصر الفاطمي والامبراطورية البيزنطية، فنظراً لما تمتعت به مصر من مكانة اقتصادية عالمية بحكم موقعها الجغرافي وقوة اقتصادها^(٥٤). وما للقسطنطينية من أهمية اقتصادية خاصة في القرن الرابع الهجري / ١٠م حيث كانت أعظم مركز تجاري في العالم المسيحي، وجذبت إليها التجار والسلع من أوروبا والبلاد الإسلامية والهند والصين^(٥٥). فكان طبيعياً أن يكون هناك علاقات تجارية بين الجانبين، رغم المنازعات التي شابت العلاقة بين الدولتين في فترات ليست بقليلة، وكانت المنسوجات التنيسية والدمياطية من أهم السلع التي أقبلت بيزنطة على استيرادها من مصر، كما استوردت مصر من بيزنطة بعض منتجاتها كالغلال^(٥٦) وغيرها. بالإضافة إلى أنه عن طريق بيزنطة كانت الفراء الروسية تصل إلى مصر^(٥٧).

هذا وقد عملت الدولتان الفاطمية والبيزنطية على تشجيع التجارة بينهما، فتواجدت أعداد كبيرة من تجار كل قطر في البلد الآخر، ويذكر "السيد عبد العزيز سالم" أنه كان بالقاهرة حتى للتجار البيزنطيين يعرف بحارة الروم^(٥٨) كما تواجد في القسطنطينية عدد من التجار المصريين، وقد عملت الدولة البيزنطية على اجتذاب التجار المسلمين إلى القسطنطينية وأقامت فيها وكالتين إحداهما لتجار الحرير الفاخر والأخرى لتجار التوابل والعطور^(٥٩).

ومن ناحية أخرى فقد تواجد في مصر أيضاً خلال العصر الفاطمي أعداد من البيزنطيين الذين وصلوا إليها إما عن طريق الأسر خلال الحروب التي دارت بين الطرفين. أو عن طريق تجارة الرقيق التي نشطت في عصر خلال القرن الرابع الهجري / ١٠م. ووصلنا من هذا العصر أسماء لبعض الجوارى تدل على جنسياتهن الرومية مثل "ست الروم"^(٦٠).

وقد أثمرت العلاقات المتشعبة بين الفاطميين في مصر والبيزنطيين عن حدوث تأثيرات فنية متبادلة بين الطرفين، وفيما يتصل بالتأثيرات الفاطمية على الفنون البيزنطية^(٦١) فقد ظهرت في بعض تحفها عناصر زخرفية إسلامية، كالزخارف العربية. والحروف الكتابية الكوفية^(٦٢). أما بالنسبة للتأثيرات البيزنطية على الفن الفاطمي بمصر فسوف تكشف الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر ما شكلته تلك التأثيرات من أهمية على الفن الفاطمي، ويكفيها في هذا المقام أن نشير إلى ما ورد في المصادر والمراجع التاريخية من معلومات لها فائدة عظيمة في تأكيد هذا التأثير.

وأول ما نذكره في هذا المجال ما ورد في وثائق الجنيزة ويفيد بقدم أعداد من الفنانين البيزنطيين وغيرهم إلى مصر، وكان من بينهم صباغين، وصاغة، وفرائين، وخياطين. وإسكافية، ونساخين (كتب عبرية)^(٦٣).

هذا وقد ظهر في مصر في عهد الخليفة العزيز بالله نوع جديد من المنسوجات يعرف بـ"السقلاطون" وهو من المنسوجات التي اشتهرت بها في الأصل بلاد الروم^(٦٤). وقد فسّر بعض الباحثين ظهور هذا النوع من المنسوجات في مصر خلال عصر العزيز بذلك الإصلاح الذي تم عقده بينه وبين الدولة البيزنطية في عام ٣٧٧هـ، واشترط فيه عليهم أن يرسلوا إليه من أمتعتهم، والتي لاشك أنه كان من بينها منسوجات السقلاطون^(٦٥). أو ربما كان للاتصال التجاري بين الفاطميين والبيزنطيين وسفر بعض المصريين إلى القسطنطينية أو وفود التجار البيزنطيين منها إلى مصر دور في ظهور هذا النوع من المنسوجات في مصر^(٦٦)، وسواء أكان هذا أو ذاك فقد أعجب المصريون بهذه المنسوجات وقلدوها في مناسجهم^(٦٧).

وقد أشار الرحالة ناصر خسرو الذي زار مصر في عهد الخليفة الفاطمي المستنصر إلى كثرة استعمال المنسوجات البيزنطية في مصر خلال هذا العصر، فمن بين المراسم التي ذكرها (يوم فتح الخليج) أن الخليفة كان يُنصب على رأسه في هذا اليوم سرادق عظيم التكاليف من الديباج الرومي، وموشى كله بالذهب ومكمل بالجواهر، وكان يسير في ركاب الخليفة عشرة آلاف فارس على خيولهم سروج مذهبة، وجميع لبد تلك السروج من الديباج الرومي و"ابوقلمون"^(٦٨)، وأنه كان يسير أمام الخليفة ثلاثمائة ديلمى عليهم ملابس رومية مذهبة^(٦٩). كما أشار أيضاً أنه استعمل في القصر الفاطمي الفرش والطرح التي من الديباج و"ابوقلمون"^(٧٠).

ومن أنواع المنسوجات التي عُرِفَت في العصر الفاطمي أيضاً النسيج الحريري القوقبي ذلك النوع الذي تخصصت في صناعته بلاد اليونان ثم أدخلت صناعته إلى مصر. وأصبح يصنع في دمياط وتيس، وهو نسيج ينسب إلى نوع من الطيور يعيش حول

المستنقعات والبحيرات وله ريش متعدد الألوان^(٧١).

وهناك ثمة إشارات تفيد باستيراد مصر في العصر الفاطمي للمنسوجات البيزنطية الحريرية، وخاصة ملابس النساء منها، ففي قوائم العرائس التي وجدت في وثائق الجنيزة كان لابد لكل عروسة من منديل رومى في جهازها، وكان هذا الأمر شائعاً في الفسطاط من منتصف القرن الخامس الهجرى / ١١م حتى منتصف القرن السادس الهجرى / ١٢م. كما كانت الفتيات الموسرات يحملن معهن في جهازهن غطاء سرير رومى، يساوى سعره في المتوسط عشرة دنانير، وكذلك مخدة رومية^(٧٢).

كما وجد في العصر الفاطمى أيضاً الحصر البيزنطية، فقد أشار النويرى إلى أن الخليفة الحاكم بأمر الله أمر في سنة ٤٠١هـ بقتل أحمد بن محمد القشورى - الذى كان يتولى الوساطة والسفارة بين الناس والحاكم بأمر الله - وبعد قتله لف في حصر رومى^(٧٣). أما بالنسبة للسجاد البيزنطى فقد ورد ما يفيد أن الخليفة المستنصر كان يجلس أثناء الشدة المستنصرية على سجادة رومية^(٧٤).

كما كان الأثاث من بين المنتجات البيزنطية التي صدرت أيضاً إلى مصر رغم التكاليف الباهظة التي ينفق على نقلها في البحر، وقد ورد في وثائق الجنيزة قوائم بعض أجهزة العرائس في الفسطاط، وكان ضمن ما ورد بها مقاعد رومية ودواليب وأسرة رومية^(٧٥). وربما كان للجوانب الفكرية في الدولة البيزنطية تأثير أيضاً على المعتقدات الفكرية التي انتهجها الفاطميون تجاه طبقة الحرفيين والصناع. فقد قامت الحكومة البيزنطية بتنظيم العلاقات بين عامة الناس وأرباب الحرف، وسيطرت على الحياة الاقتصادية والاجتماعية في البلاد، وألزمت الابن بممارسة مهنة أبيه، وجعلت أرباب الحرف والصناعات ينظمون في نقابات خاضعة لسلطان الدولة، وقد ورد ذلك في كتاب صفه الامبراطور ليو السادس سنتى ٩١١ و ٩١٢م، واعتمد في تصنيفه على ما كان معروفاً قبل عهده من قوانين وعرف وتقاليد^(٧٦). ولم تكن مثل تلك الأفكار البيزنطية بعيدة عن الفاطميين ومذاهبهم الشيعى، وقد افاض إخوان الصفا^(٧٧) ذو التأثير الفكرى على الفاطميين في مثل هذا الموضوع فهم يرون أن "صناعة الآباء والأجداد أنجع في الأولاد من صناعة الغرباء، وخاصة من دل مولده عليها، ويكونون فيها أحذق وأنجب"^(٧٨). كما اهتمت الدولة الفاطمية اهتماماً كبيراً بالصناع، حيث كانت حركتهم الشيعية تعتبر هذه الطبقة هى الأولى بالرعاية، وكان الصناع وأصحاب الحرف في دولتهم يجتمعون حول شيخ أو رئيس يتكلم باسمهم ويكون مسئولاً عنهم أمام الهيئة الحاكمة، وقد توسع الفاطميون في تنظيم هذه الاتحادات - أشبه بالنقابات - إلى حد بعيد^(٧٩). فلعل ذلك أيضاً كان بتأثير من المعتقدات الفكرية البيزنطية.

ولما كان التأثير البيزنطى على الفن الفاطمى في مصر، سوف يتكرر ذكره كثيراً في الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر، فأجد أنه من الواجب إلقاء الضوء على هذا الفن والتعريف ببعض سماته. على أنه وقبل التطرق إلى ذلك أود أن أوجه العناية إلى ما ذكره بعض الباحثين من إنكار لأن يكون للفن البيزنطى دور في الفنون الفاطمية

يستمر. مدللين على ذلك بسوء العلاقات بين الدولة البيزنطية والدولة الفاطمية إلى الحد الذى أدى إلى صدام عسكري بين الجانبين فى سنة ٤٤٧هـ/١٠٥٥م. ومن تحريخى البيزنطيين للتجار الإيطاليين على عدم إرسال الأخشاب اللازمة لبناء السفن إلى مصر^(٨٦).

وفى هذا المقام علينا أن نتذكر أن العلاقات بين الفاطميين والبيزنطيين لم تكن متازمة بشكل دائم، وقد سبقت الإشارة إلى المهادنات التى عقدت بين الطرفين، وكذلك تبادل الهدايا والرسائل والسفارات، إلى جانب استنرار العلاقات التجارية بينهما، ومن ناحية أخرى فإن سوء العلاقات بين قطر وآخر حتى وإن وصلت فى بعض الأحيان إلى الصدام العسكرى، لم تكن عائقاً أمام انتقال التأثيرات الفنية المتبادلة، بل كانت فى بعض الأحيان عاملاً مساعداً على تبادلها. ونعطى على ذلك مثلاً بالحروب الرومانية ضد اليونان، فقد كانت من أهم الأسباب لدخول الفن الهليني إلى روما^(٨٧). وغنى عن البيان ما كانت عليه العلاقات البيزنطية الساسانية من سوء، وما أبشع الحروب التى دارت بينهم وما أطولها، وفى نفس الوقت ما أبلغ التأثيرات الساسانية وقوتها على الفن البيزنطى، والتى كان لها من النفوذ ما كان سواء فى العناصر الزخرفية، أو العمائر وتخطيطها، أو على المنحوتات الحجرية، وعلى المعادن، وزخارف السيفساء، والعاج وغيرها^(٨٨). كما كانت تلك الظاهرة شائعة إلى أبعد حد فى العصر الإسلامى، فما أسوأ العلاقات. بل ربما ما أبشع العلاقات - إن جاز التعبير - بين الفاطميين فى مصر والعباسيين فى العراق، وفى نفس الوقت ما أكثر التأثيرات الفنية العراقية على الفنون المصرية الفاطمية كما ستكشف الدراسة فيما بعد. ومن ناحية أخرى كم كانت علاقة الفاطميين فى مصر من سوء مع الأمويين بالأندلس، وكم كانت التأثيرات الأندلسية على الفن بمصر الفاطمية من أهمية، كما سترى أيضاً فى الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر. ثم إنه ليس أدل على أن سوء العلاقات بين البلدان لم تقف حائلاً أمام نقل التأثيرات الفنية الوافدة. تلك العلاقة السيئة التى كانت بين العباسيين فى العراق والأمويين فى الأندلس، وفى نفس الوقت نجد أن التأثيرات العراقية قد شملت شتى مظاهر الحياة الفنية والاجتماعية فى الأندلس^(٨٩).

أما بالنسبة للفن البيزنطى فهو الفن الذى يؤرخ له فى الفترة ما بين تأسيس الامبراطور قسطنطين لعاصمة ملكه القسطنطينية سنة ٣٣٠م وسنة ١٤٥٣م تاريخ سقوط هذه الدولة على يد الأتراك^(٩٠).

ومن ثم فهناك فن بيزنطى سابق على الفن الإسلامى. وفن بيزنطى آخر معاصر للفن الإسلامى، وإن كان يعنينا الفن البيزنطى السابق على الفن الإسلامى، حيث استمد المسلمون الكثير من عناصره الزخرفية^(٩١)، فيعنيها أيضاً الفن البيزنطى المعاصر للفن الإسلامى، إذ كان هو الطريق الذى تخللته التأثيرات البيزنطية فى الفنون الإسلامية.

وقد قام الفن البيزنطى على تقاليد فنية استمدتها عن فنون الغرب والشرق على حد سواء، فقد استمد عناصره من الفن الإغريقى الرومانى^(٩٢). وكذلك من الفن الساسانى. كما ظهرت به عناصر من الفن الهلينستى^(٩٣) الذى كان منتشرأ فى الإسكندرية وسورية وفى المدن الصحراوية، كما استمد بعض عناصره من الفن اثيني الذى نشأ فى آسيا الصغرى.

وقد تفاوت قدر تلك العناصر التي اقتبسها الفن البيزنطى من الفنون الأخرى، وعلى الرغم من تنوع تلك المصادر والأصول، إلا أنها كانت ممتزجة فيه امتزاجاً تاماً جعلت منه كما ذكر رنسيमान "شيئاً فريداً فى بابه وأصيلاً فى نوعه" (٨٨).

وعلى أية حال فإذا كان الفن البيزنطى متشعباً بكثير من العناصر الفنية الشرقية والغربية على حد سواء، فمن الطبيعى أن تتسرب بعض تلك العناصر فى الفنون المصرية خلال الحكم البيزنطى لمصر، بل وليس من المستبعد أن تصل بعض تلك العناصر الفنية إلى الفنون الإسلامية عبر الفن البيزنطى. ونعطى على ذلك مثلاً بالتأثيرات الساسانية على الفن البيزنطى، حيث استمد الفن البيزنطى كثيراً من العناصر الساسانية والتي يعزو "رايس" وصولها إليه عن طريق الحرير أو غيره من المنسوجات الساسانية، ومن تلك العناصر الأشخاص فى وضع تقابل أو تدابر، وكذلك شجرة الحياة، والتعبيرات الزخرفية التى تمثل إصيصاً وقد انبثقت منه النباتات، وكذلك العصابات الطائرة والرجل الواقف بين وحشين فى كفاح معهما، وأيضاً التعبير الفنى الذى يمثل صراع الأسد والثور وغير ذلك (٨٩). وقد اندمجت مثل تلك التأثيرات الساسانية فى الفن البيزنطى اندماجاً تاماً، ثم نقلتها أقاليم الدولة البيزنطية التى كانت تابعة لحكم بيزنطة فى ذلك الحين، وظهرت على سبيل المثال فى المنسوجات التى عثر عليها فى صعيد مصر، كما ظهرت كذلك فى كثير من الزخارف التى استخدمت فى الفن القبطى، وبصفة خاصة فى الزخارف المحفورة فى الحجر الخشب (٩٠). ومن الملاحظ أن كثيراً من تلك العناصر والتعبيرات الفنية قد ظهرت فيما بعد فى الفنون الإسلامية بمصر، وإن كان من الصعب إلّا ردها لأصولها الساسانية، فيجب ألا يغفل دور الفن البيزنطى كلية فى هذا المجال.

وقد كان لبعض البلدان التى خضعت للحكم البيزنطى ثمة علاقات خاصة مع مصر فى العصر الإسلامى، ونخص بالذكر بلاد اليونان، على أنه قبل أن نتطرق لذلك نود أن نلقى الضوء على فترة الحكم اليونانى (الآغريقى) فى مصر، وما نتج عن ذلك من تأثيرات فنية.

ومن المعروف أن مصر قد خضعت فترة من الزمن تحت الحكم الإغريقى (٩١). وساهم ذلك فى حدوث تأثيرات فنية متبادلة بين الجانبين، ووفد على بلاد اليونان فى هذه الفترة بعض المهندسين المصريين الذين نقلوا لهم أساليب البناء المصرى، كما وفد على مصر بعض علماء اليونان وحكمائهم (٩٢)، وكذلك بعض فناني بلدة أثينا الذين جاء معظمهم إلى الإسكندرية واستوطنوا فيها وزاولوا أعمالهم الفنية فإنتجوا إنتاجاً من الطراز الإغريقى الخالص الذى بدأ ينتشر فى مصر، وظهر تأثيره على الفنانين المصريين (٩٣).

وقد استمر ظهور التأثيرات الإغريقية على الفن المصرى ويهمننا تأكيد تواجدها فى الفن القبطى، حيث إستعان الأقباط بالأساطير اليونانية الرومانية فى التصوير على منتجاتهم المختلفة، وظهر ذلك على المنسوجات والأحجار وبصفة خاصة فى القرنين الرابع والخامس الميلاديين، كما ظهر فيه استخدام الكثير من العناصر الزخرفية النباتية التى استعملت بشكل قريب من الطبيعة يشهد على ما بها من تأثير هلىنى (٩٤).

ومن ناحية أخرى فقد ظهر أيضاً تأثير الحضارة الإغريقية (الهيلينية) بقوة في العالم الإسلامي. وظهرت آثاره كما يذكر "جواتيانين" في العمارة الإسلامية والفنون الصناعية وغيرهما^(٩٥).

وعلى أية حال فقد كان هناك علاقات بين بلاد اليونان ومصر الإسلامية وخاصة في العصر الفاطمي، ومن مظاهر هذه العلاقات وجود تأثيرات فاطمية على بعض زخارف الكنائس اليونانية، حيث وجد العديد من أشكال المراوح النخيلية التي ظهرت على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني - من أواخر القرن الرابع الهجري / ١٠م إلى حوالي منتصف القرن الخامس الهجري / ١١م - ممثلة بين زخارف كنيسة "Hagii Theodoroi" في أثينا، والتي يرجع تاريخها طبقاً لما هو مكتوب على واجهتها إما إلى سنة ١٠٤٩ أو سنة ١٠٦٥م. ويؤكد بعض العلماء أنه من غير المدهش أن نجد زخارف الخزف الفاطمي ذا البريق المعدني في تلك الكنيسة البيزنطية، حيث كانت هناك علاقات تجارية بين مصر الفاطمية وبلاد اليونان، وأن التحف الخزفية الفاطمية ذات البريق المعدني، يمكن أن تكون قد وصلت إلى تلك البلاد عن طريق التجار أو طلبه العلم المصريين الذين زاروا بلاد اليونان، وخاصة المركز الفكري في "Salonica"، بل وربما أيضاً بواسطة الفنانين المصريين الذين ارتحلوا إلى هناك، وخاصة أنه وجدت في بعض الكنائس اليونانية التي ترجع إلى القرن الخامس الهجري / ١١م عدة نقوش كتابية كوفية. فُسّر ظهورها بوجود فنانين عرب بتلك البلاد، وذلك إلى جانب العديد من الأمثلة الأخرى التي تؤكد هذا التواجد^(٩٦).

وفي ضوء ما سبق يتضح تعدد صلات مصر في العصر الفاطمي مع بلاد اليونان. ونؤكد منها على الصلات الفنية، ومن ثم يعمل عليها تفسير بعض التأثيرات البيزنطية الوافدة بصفة خاصة من بلاد اليونان على مصر في العصر الفاطمي. وهو ما سوف يتضح في دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

ولم تقتصر صلات مصر مع شرق أوروبا على علاقاتها مع الدولة البيزنطية، فيجاور تلك الامبراطورية من جهة الشمال عدة مناطق كان لبعض أجناسها تواجد كبير في العالم الإسلامي^(٩٧)، وليس من المستبعد أن يكون لهم دور مباشر أو غير مباشر في نقل بعض التأثيرات الفنية الوافدة. ونعني بتلك الأجناس الصقالبة والبلغار والروس والخزر. والحق أن فصل تلك الأجناس عن بعضها وتعيين حدودها الجغرافية كان من الصعوبة بمكان سواء بالنسبة لمؤرخي ورعاية العصور الوسطى أو في الدراسات الحديثة^(٩٨).

وعلى أية حال فقد كان لبعض تلك الأجناس تواجد بمصر الإسلامية، وورد ما يفيد أنه من بين وجهاء مصر في زمن الإخشيد كان "شادن الصقلبي" و "منج الصقلبي"^(٩٩). وقد سبقت الإشارة إلى أن زيادة الله الثالث آخر الولاة الأغالبة بإفريقية (٢٩٠-٢٩٦هـ) حينما هرب إلى مصر كان معه ألف صقلبي، وبينما توجه هو إلى بغداد. بقوا هم في مصر^(١٠٠).

ومنذ دخول الفاطميين مصر بدأ العصر الذهبي للصقالبة بها. ومن المعروف أن هذا العنصر كان يتمتع بثقة الفاطميين منذ تواجدهم في بلاد المغرب. بل وكان أغلب عبيدهم في هذه الفترة من هؤلاء الصقالبة^(١٠١)، ويرجع ذلك إلى أنهم كانوا أسلسل قيادة

من كتامة لتخلصهم من العصبية، فأسند إليهم الفاطميون دوراً لا يقل عن دور كتامة بل ربما زاد عنه، فأسندوا إليهم الوظائف الكبرى في القصور والدواوين، وتولوا المهمات السياسية الدقيقة، والإجراءات الإدارية المهمة، كما تولوا في بعض الأحيان قيادة الجنود الكتامية وخاصة في البحر^(١٠٢).

وידفنا ذكر كبار رجال الدولة الفاطمية وقادتهم من الصقالبة^(١٠٣)، إلى الحديث عن جنسية قائد جيشهم الذي فتح مصر، فعلى الرغم من أن الرأي الغالب نسبته إلى صقلية "جوهر الصقلي"^(١٠٤)، فإن هناك بعض الأدلة التي تؤكد أنه كان صقلياً "جوهر بن عبد الله الصقلي"^(١٠٥)، وخاصة أنه ليس هناك معلومات كافية تشير إلى انتشار العنصر الصقلي في بلاط الفاطميين، وأنه كما سبقت الإشارة كان أغلب عبيدهم في بلاد المغرب من الصقالبة^(١٠٦). ومن ناحية أخرى فإن جزيرة صقلية في ذلك الوقت كانت في يد المسلمين ولا يخضع أهلها للرق أو لبيع والشراء، ومن ثم يستبعد أن يكون جوهر من تلك الجزيرة، وربما أسب جوهر إلى "صقلية" لأنه نزل بها في "حارة الصقالبة"^(١٠٧) قبل قدومه إلى بلاد المغرب^(١٠٨).

وعلى أية حال فليس هناك أدل على كثرة الصقالبة في مصر خلال العصر الفاطمي، أنه كان لهم درباً بالقاهرة "درب الصقالبة" وهو من جملة حارة زويلة، وذكر ابن عبد الظاهر أنه منسوب لجماعة من الصقالبة منهم "نصر الصقلي" غلام المعز الذي سيره إلى الشام في جيش^(١٠٩).

والى جانب الأشخاص الصقالبة الذين تولوا بعض الوظائف المهمة في الدولة الفاطمية بمصر، يهمننا بشكل أكبر أن نشير لإحدى الطوائف الهامة في هذا العصر، وهي طائفة "الأساقفة المحتكون" حيث كان معظمهم من أصل صقلي، وقد كان لتلك الطائفة نفوذ عظيم بالقصر الفاطمي، وكانوا يعدون من أعلى موظفي القصر في الرتبة، ولهم حق لقب "أمير"، ومن ناحية أخرى كان لهم بعض العادات والتقاليد، وامتازوا بأنهم كانوا يساندون بعضهم البعض، ويمدون إلى من ينضم إليهم يد المعونة، بأن يعطى كل واحد منهم بدلة من ثياب وعمامة وسيفاً وفرساً لزميله الجديد حتى يصبح عنده مثل ما عندهم، ونظراً لما تمتعوا به من أهمية داخل القصر، فكثيراً ما كان الخليفة وكذلك الوزير يشاركونهم في لبس الحنك، وذلك بأن يمرون طرف العمامة تحت الحنك ليصعد إلى الجهة المقابلة وتلتف من جديد حول الرأس^(١١٠).

ومن ناحية أخرى فقد كان للصقالبة علاقات تجارية مع بعض الدول الإسلامية، وورد ما يفيد بأن التجار المسلمين كانوا يقصدون بلادهم بأنواع التجارات^(١١١)، كما كان تجارهم يفدون إلى كثير من البلدان الإسلامية وخاصة العراق في العصر العباسي^(١١٢).

قد أشار ابن خرداذبة إلى التجار الروس وذكر أنهم "جنس من الصقالبة" كانوا يحملون جلود الخنز وجلود الثعلب والسيوف من أقصى صقلية إلى البحر الرومي (الأبيض المتوسط) وغير ذلك^(١١٣). كما ذكر المسعودي أن التجار الروس كانوا يخرجون بالتجارة إلى الأندلس ورومية وقسطنطينية والخزر^(١١٤).

وعلى أية حال فمن الثابت أنه كان هناك تجارة للعالم الإسلامي مع الروس. وأن تلك التجارة على حد قول بعض الباحثين توغلت في جوف روسيا الأوروبية في القرن الثالث الهجري / ٩م^(١١٥).

والسؤال الذى يطرح نفسه، ما مدى استفادة مصر من التجارة الروسية؟ هناك بعض الأدلة التى تفيد بتواجد بعض السلع الروسية فى مصر خلال العصر الفاطمى^(١١٦)، والتى كانت تحمل إليها بواسطة تجار البندقية وغيرهم عن المدن الإيطالية، أو يحصل عليها التجار المسلمون من أسواق بيزنطة مباشرة^(١١٧).

ويبدو أن الاستفسار الأكثر أهمية وصعوبة فى نفس الوقت يدور حول إمكانية وصول التجار الروس أنفسهم إلى مصر. وفى هذا الصدد يؤكد "هايد" على أن السفن الروسية قد تجاوزت القسطنطينية وواصلت سيرها حتى الإسكندرية^(١١٨)، ويذهب إلى أنه منذ عهد الامبراطور قسطنطين بورفير جنيت وابن خرداذبة (ت ٣٠٠هـ) كانت السفن الروسية تبحر حتى سورية^(١١٩). وعليه فليس من المستبعد بل ومن الطبيعى أن تصل إلى الموانئ المصرية منذ هذا العهد، بل ومما يؤكد وصولهم إلى مصر أن ابن خرداذبة ذكر عسلهم فى البر، وقال: "فإن الخارج منهم من الأندلس أو من فرنجة فيعبر إلى السوس الأقصى فيصير إلى طنجة ثم إفريقية ثم إلى مصر ثم إلى الرملة..."^(١٢٠).

وعلى أية حال فمن أنواع الفراء الفاخرة التى كانت تصل من بلاد الروس إلى مصر فى العصر الفاطمى، صنوع نوع من النسيج أطلق عليه "أسامة بن منقذ" لفظ "النسيج الممنجج"^(١٢١)، وهو المتخذ من فرو حيوان السنجاب. الذى كان يصل إلى مصر هو وغيره من أنواع الفراء الروسية^(١٢٢).

هذا وقد ذكر أحد العلماء أن أحد تجار القيروان زحل إلى الإسكندرية للتجارة. ومن بين ما اشتراه منها "خمسة حصر كتان"، وذكر نقلاً عن "Goitin" أن هذه الحصر الكتانية ليس من المستبعد أن تكون واردة من روسيا^(١٢٣).

أما بالنسبة لبلاد الخزر^(١٢٤) فقد كانت هى الأخرى ذات صلات مختلفة مع بعض الدول الإسلامية، ونخص بالذكر علاقاتها المتشعبة مع الدولة العباسية فى العراق، وتواجد العنصر الخزرى بها^(١٢٥). وقد كان لتواجدهم هذا انعكاسه على مصر وقت خضوعها لحكم الخلافة العباسية، بل إن أحد ولاة مصر فى العصر العباسى كان خزرياً، وهو "تكين بن عبد الله الخزرى" الذى كانت له ولاية مصر ثلاث مرات حوالى سنة ٣٠٨هـ / ٩٢٠م^(١٢٦).

كما كان للخزر علاقات تجارية مع مصر. ووصل تجارهم إلى الإسكندرية، حيث التقى ببعضهم فى هذه المدينة أحد زحالة القرن الثانى عشر الميلادى وهو بنيامين التطيلي "بنيامين دو توديل"^(١٢٧).

ومن ناحية أخرى فقد ورد اسم الخزر فى وثيقتين من وثائق الجنيزة بالقاهرة. تشيران إلى قيام حركات دينية يهودية فى بلاد الخزر. وإحدى هاتين الوثيقتين تشير إلى أن ذلك كان "فى أيام الحاكم الذى كان اسمه الأفضل" وهى إشارة إلى الوزير الفاطمى الأفضل (١٠٩٤-١١٢١م)^(١٢٨).

ومما سبق يتضح أن لمصر ثمة علاقات مع الصقالبة والروس والبلغار والخزر. وإن كان من الصعب الإشارة إلى أن لتلك العلاقات دور على النواحي الفنية في مصر. فليس من المستبعد أن يكون لتلك الأجناس دور غير مباشر في نقل بعض التأثيرات الفنية إلى مصر. ويهمننا في هذا المجال أن نشير إلى علاقة الامبراطورية البيزنطية مع بعض هذه الشعوب. ومن المعروف أن الدولة البيزنطية وجهت إهتمامها إلى منطقة البلقان وبخاصة المناطق التي أقام بها الصقالبة، وفي سنة ٦٨٨-٦٨٩م قاد الامبراطور جستنيان الثاني جيشاً والحق بالصقالبة عدة هزائم ودخل مدينة سالونيك، وأرغم الصقالبة المهزومين على الانتقال إلى آسيا الصغرى والاستيطان بها^(١٣٩).

وبدون الدخول في تفاصيل لاتعينا عن علاقة الدولة البيزنطية بالصقالبة، نود أن نشير إلى أنه كان للصقالبة علاقات وثيقة مع الامبراطورية البيزنطية، سواء أكانت على المستوى التجارى أو السياسى^(١٤٠)، بل إن الصقالبة غزوا الدولة البيزنطية في القرن الثانى عشر الميلادى، واستطاعوا الوصول إلى أبواب القسطنطينية^(١٤١).

أما مملكة البلغار فنظراً لقيامها في منطقة البلقان على الأطراف الشمالية للامبراطورية البيزنطية، فقد كان لها علاقات مختلفة مع الدولة البيزنطية^(١٤٢).

أما على المستوى الفنى فلم تكن تلك الشعوب كما قد يتصور البعض مجذبه من الناحية الفنية، بل كان لها فنونها الخاصة التي تفاعلت مع بعض الحضارات والفنون الأخرى. ويرى بعض الباحثين أن حضارة البلغار كانت بيزنطية خالصة، وأنه على الرغم من تأثرهم الشديد بالحضارة البيزنطية، فقد كشفت الحفائر الأثرية عن بعض أعمالهم التي يغلب عليها الطابع الإيراني، ويرجع ذلك إلى حد كبير إلى وجود العمال الأرمينيين^(١٤٣) الذين كانوا يفدون إلى بلاد البلغار في حشود كبيرة^(١٤٤).

بل وليس أدل على إمكانية قيام تلك الشعوب بثمة دور في نقل بعض التأثيرات الفنية، ما أشار إليه "رايس" عن الصلات القوية التي كانت بين البلغار والساسانيين، وأنه من الممكن أن تكون قد وصلت إلى القسطنطينية عن طريق بلغاريا بعض العناصر الساسانية في التصميم الفنى، ويتضح هذا بشكل خاص في فنون الخزف، حيث عُثر في بلغاريا والقسطنطينية على لوحات "بلاطات" من الخزف الأبيض النقى التي تستخدم لتكسية الجدران، وهي مزينة برسوم ترجع إلى أصول ساسانية في كثير من الحالات، وذلك على الرغم من أن تلك البلاطات الخزفية ترجع إلى القرن الثالث- الرابع الهجرى / ٩-١٠م^(١٤٥).

أما مملكة الخزر فقد كان لها أيضاً علاقات مبكرة مع الامبراطورية البيزنطية، وإن كانت تلك العلاقات لم تات بصورة صريحة في المصادر البيزنطية، وترجع البداية الحقيقية لتلك العلاقات إلى عهد الامبراطور هرقل (٦١٠-٦٤١م)^(١٤٦). ثم تجددت الصلات بين الخزر والبيزنطيين في عهد الامبراطور جستنيان الذى تولى العرش مرتين، الأولى (٦٨٥-٦٩٥م). والثانية (٧٠٥-٧١١م) ثم كانت هناك علاقة قوية بين الخزر والامبراطور ليو الثالث الأيسورى (٧١٧-٧٤١م) الذى أقدم على إختيار أميرة خزرية زوجة لأبنة قسطنطين وزوجه

بها سنة ٧٣٢م. وقد استمرت العلاقات الخزرية البيزنطية بقية القرن الثامن الميلادي تتسم بالمودعة وحسن الجوار، حتى حدث التحالف البيزنطى الروسى ضد الخزر فى القرن الحادى عشر الميلادى، وتمكن الحليفان من السيطرة على إقليم خزرىا والقبض على جورجيوس خان الخزر^(١٣٧).

ويؤكد "دنبلوب" على أنه كان للخزر وزن كبير وتأثير على الأجواء السياسية فى تلك الفترة. وهو ما توضحه تلك الرسائل التى كانت ترسل فى القرن الرابع الهجرى / ١٠م من عاصمة البسفور إلى ملك الخزر "الخاقان" حيث حملت ختماً ذهبياً أوسع وأرشق من اختتام الرسائل التى أرسلت إلى البابا فى روما وإلى خلفاء شارلمان^(١٣٨).

أما بالنسبة للنواحى الحضارية والفنية لمملكة الخزر فهناك أدلة على أن المؤثرات الثقافية قد مورست عليها من قبل الامبراطورية البيزنطية والخلافة الإسلامية، كما أن حضارتهم تأثرت أيضاً بمؤثرات قوية من الحضارة الفارسية، وقلدت الصناعات الساسانية بدرجة كبيرة فى بلادهم^(١٣٩).

وبهمنا بشكل أكثر أن نشير إلى أن لتلك الشعوب صلات خاصة مع الشعوب التركية فى آسيا، بل وقد اعتبرت بعض المصادر التاريخية - القديمة والحديثة - على حد سواء أن تلك الشعوب تنتمى إلى الجنس التركى^(١٤٠)، وبدون الدخول فى تفاصيل لا تعيننا كثيراً فى الدراسة حول تلك الأجناس، يهمنى أن نؤكد على ما ورد عن صلاتهم بالأتراك، فقد ورد على سبيل المثال أن "الروس من طوائف الترك"^(١٤١). وذكر أن الروس "جنس من الصقالبة"^(١٤٢). وأن البلغار "من الشعوب الرعوية التركية"^(١٤٣). وكان ملك البلغار يسمى "ملك الصقالبة"^(١٤٤). أما الخزر فقد "اتفق معظم الباحثين الذين تناولوا تاريخ الخزر سواء أكان ذلك من قريب أم بعيد على أن الخزر شعب من أصل تركى"^(١٤٥).

وفيما يتعلق بمناطق نفوذ تلك الشعوب فلم تكن ثابتة فى كثير من الأحيان، وإن كان من الثابت بسط سيطرتهم على شرق أوروبا وامتداد نفوذهم حتى وصلوا إلى شمال وغربى أوروبا^(١٤٦).

ولابد بعد كل ما تقدم أن يكون التطرق لمثل تلك القضايا مسار دهشة واستغراب بالنسبة لدراسة تبحث فى التأثيرات الفنية الوافدة على عصر. ولكن سرعان ما قد تزول تلك الدهشة إذا ما عرفنا أن زخارف بعض التحف الخشبية المصرية الطولونية والفاطمية لها ما يشابهها فى الفنون الاسكندrinaوية^(١٤٧)، ومما لاشك فيه أن ذلك شىء يدعو للدهشة والاهتمام فى نفس الوقت، وربما كان الأكثر تعجباً أن تكون زخارف التحفة الخشبية الطولونية (من القرن الثالث الهجرى / ٩م) تتشابه مع زخارف تحفة برونزية عثر عليها فى جزيرة جوتلند بالسويد^(١٤٨) وأن تلك التحفة تسبق التحفة الخشبية الطولونية بقرنين، كما أن متحف بودابست (بالمجر) يحتفظ بتحفة برونزية عليها أيضاً زخارف مشابهة ترجع إلى القرن السادس الميلادى. أما بالنسبة للتحفة الخشبية الفاطمية فهى تحتوى على زخارف نباتية "أرابيسك"، وهى تتشابه أيضاً مع عمل اسكندrinaوى سويدي مصنوعاً من البرونز محفوظ فى متحف بودابست يرجع إلى القرن السادس الميلادى. وصاحب تلك الملحوظة عن تشابه

زخارف التحف الخشبية الطولونية والفاطمية مع زخارف التحف الاسكندrinaوية هو "ويج" وقد فسر ذلك بتشابه الظروف التي عاشت فيها الشعوب العربية والاسكندrinaوية، وذلك من حيث خضوعهم لحياة الترحل، فنتج عن ذلك فن خاضع لمبادئ مشابهة، مصدرها غير مشعور به^(١٤٩).

ولكن يبدو أن الأمر ليس بالسهولة التي تصورها "ويج" وبدون الدخول في تفاصيل فنية نرجئها إلى حينها^(١٥٠)، فربما كانت الحلقة المفقودة بين هذه وتلك هي الشعوب التركية أو ذات الصلة بالأتراك والتي كانت مجاورة للشعوب الاسكندrinaوية، وخاصة أن التحفة الخشبية الطولونية متأثرة بزخارف سامراء، والتي من المعتقد أنها وصلت إلى العراق من أتراك آسيا الوسطى، ومن سامراء انتقلت إلى بقية العالم الإسلامي. فربما كانت مثل تلك الزخارف قد وصلت إلى الشعوب الاسكندrinaوية عن طريق الأتراك أيضاً وفي تاريخ أسبق من ظهورها في العصر العباسي بمصر وغيرها من البلدان الإسلامية!! وربما يشجع على هذا الاعتقاد أن الشعوب الاسكندrinaوية وبصفة خاصة الفيكنج السويديون كانت لهم صلات بشرق أوروبا - التي لها علاقات خاصة مع آسيا - بل وسيطروا على بحر البلطيق وعلى بلاد الصقالبة إلى الشرق منه^(١٥١).

ومن ناحية أخرى فقد كان لشعوب شمال أوروبا صلات مع أتراك أواسط آسيا وقد عُثر في المناطق الاسكندrinaوية وخاصة في السويد على كميات هائلة من النقود العربية (الدراهم) ترجع أقدم قطعة منها إلى عام ٦٩٨ م، كما عُثر بها أيضاً على كميات هائلة من النقود السامانية والتي وصلت إليهم عن طريق التجارة^(١٥٢).

بل والأكثر من ذلك أن قبائل السيت "Scythes" التي عاشت في أواسط آسيا، قد امتد نفوذهم إلى شرق أوروبا بضعة قرون قبل الميلاد، وأن أثرهم الفني ظهر في بعض الفنون الأوروبية وخاصة الاسكندrinaوية^(١٥٣) وسوف نرى أن للفن السيتي أيضاً دور هام في زخارف سامراء الجصية.

وعلى أية حال نستطيع أن نختم تلك القضية الشائكة بما ذكره هايد أنه "كان الاسكندrinaويون في المناطق الواقعة وراء بحر البلطيق يعرفون منذ أقدم العصور "طريق الشرق"^(١٥٤) ويقصد بذلك آسيا. وبعد تحليل للعلاقات التجارية بين الاسكندrinaويين وآسيا يذكر: "يتبين مما سبق ذكره بصورة لا تقبل الشك أن الشمال الإسكندrinaوى وروسيا قد وثقا لزمان طويل علاقات مباشرة وغير مباشرة مع البقاع الآسيوية الخاضعة لسيادة العرب"^(١٥٥)، ويقصد بذلك بلاد الترك.

المبحث الثانى

دور الصلات الحضارية بين مصر وغرب وجنوب أوروبا فى نقل التأثيرات الفنية
الوافدة :

يمكننا تناول غرب وجنوب أوروبا (شكل ٤٠). بتقسيمهما إلى قسمين، أولهما: مناطق خضعت للحكم الإسلامى ونقصد بها على وجه الخصوص الأندلس وجزيرة صقلية، وثانيهما: مناطق لم تخضع للحكم الإسلامى.

١ - المناطق التى خضعت للحكم الإسلامى :
أ - الأندلس :

منذ أن افتتح العرب أسبانيا فى سنة ٧١١هـ / ٧١١م وأصبحت شبه جزيرة أيبيريا جزءا من العالم الإسلامى، ربطتها بمصر علاقات وثيقة كانت تتذبذب بين الصداقة والعداوة ولكنها ظلت متينة حتى نهاية الدولة الإسلامية فى الأندلس فى نهاية القرن التاسع الهجرى / ١٥م^(١٥٦).

وترجع صلات مصر الإسلامية مع الأندلس إلى بداية فتوح المسلمين لها، حيث كان المصريون من بين العناصر العربية التى شاركت فى هذا الفتح إلى جانب البربر وجند إفريقية، كما كان ولاية الأندلس يقلدون ولايتها من قبل خلفاء بنى أمية (٤١-١٣٢هـ / ٦٦١-٧٥٠م) أو عمالهم بالقيروان أو مصر، فتذكر بعض المصادر التاريخية أن الخليفة هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ / ٧٢٤-٧٤٣م) أسند إلى عبيد الله بن الجحباب، ولاية مصر والمغرب والأندلس فى سنة ١١٤هـ فكان له من العرش إلى المغرب الأقصى إلى الأندلس وما بين ذلك^(١٥٧).

كما أن طالعة بلج بن بشر التى دخلت الأندلس عام ١٢٣هـ / ٧٤٠م كانت تضم أعدادا كبيرة من المصريين^(١٥٨) قدر عددهم بثلاثة آلاف رجل^(١٥٩). وفى سنة ١٢٥هـ / ٧٤٣م ولى على الأندلس أبو الخطار الحسام بن ضرار الكلبي، الذى قام بتوزيع الجند الشاميين والمصريين على مختلف كور الأندلس، فأنزل أهل مصر مدينتى باجة وأكشونة، وبعض نواحي كورة تدمير (مرسية) التى عرفت منذ ذلك الحين بمصر الأندلس^(١٦٠).

ومع قيام الدولة الأموية فى الأندلس على يد عبد الرحمن الداخل (١٣٨-١٧٢هـ / ٧٥٦-٧٨٨م) دخلت علاقات الأندلس مع مصر فى طور جديد، إذ كانت مصر خاضعة للخلافة العباسية فى بغداد تلك الخلافة المناوئة للأمويين بالأندلس.

ونظرا لوجود جماعات كبيرة بمصر من الموالين لبنى أمية، والذين استقر بعضهم فى صعيد مصر وفى واحاتها، بعد مقتل آخر خلفاء بنى أمية مروان بن محمد فى أبى صير الملقى بصعيد مصر سنة ١٣٢هـ / ٧٥٠م، فقد ناوأت بعض تلك الجماعات الخلافة العباسية وأظهروا ميلهم إلى بنى أمية بالأندلس، بل وخلع بعضهم الولاء للعباسيين، وأخذوا يدعون للخليفة الأموى بالأندلس^(١٦١).

وهناك ثمة إشارات تفيد بحدوث اتصالات فى عام ١٧٧هـ / ٧٩٣م بين الأمير هشام بن عبد الرحمن الداخل (١٧٢-١٨٠هـ / ٧٨٩-٧٩٦م) وعبد الله بن المسيب وإلى مصر (١٧٦-١٧٧هـ / ٧٩٢-٧٩٣م)، الذى كان ينوى الخروج على الخلافة العباسية، وبينما كان

فى انتظار القوات التى جهزها لمساندته هشام بن عبد الرحمن الداخل، ورد عليه الخبر بعزله^(١٦٢).

وعقب حادثة الربض الشهيرة بقرطبة طرد الخليفة الأموى الحكم الأول ابن هشام (١٨٠-٢٠٦هـ/٧٩٦-٨٢٢م) أعداداً كبيرة من أهل قرطبة^(١٦٣) فنزحوا فى مراكزهم من الأندلس واستقروا بالإسكندرية، وقد قدرت أعداد هؤلاء الرضيين بحوالى ١٥٠٠٠ شخص باستثناء النساء والأطفال^(١٦٤).

ومنذ أن استقر هؤلاء الأندلسيون بالإسكندرية، أصبحوا أصحاب السلطة الفعلية بها وذلك منذ انتصارهم على عمر بن هلال المدلجى وتأكد سلطانهم عندما هزموا اللخمين وملكوا الإسكندرية عنوة فى ذى الحجة سنة ٢٠٠هـ، فولوا عليها أبا عبد الرحمن الصوفى، وبسبب بعض الاضطرابات أثناء حكمه عُزل وولوا عليها رجلاً منهم يعرف بالكنانى، وقد عقت "سيدة إسماعيل كاشف" على تلك الأحداث قائلة "ومن ثم نرى أن الإسكندرية أصبحت شبه جمهورية مستقلة للأندلسيين"^(١٦٥).

وعلى الرغم من أن هؤلاء الأندلسيين استقر بهم المقام فى الإسكندرية حتى أخرجهم عنها عبدالله بن طاهر سنة ٢١٠هـ^(١٦٦) أى أنهم ظلوا بها زهاء عشر سنوات، فمن المرجح حسب قول "السيد عبد العزيز سالم" أنهم لم يتركوا خلفهم أى تأثير فى الفن المصرى، وذلك لأن إقامتهم بالإسكندرية كانت قصيرة ومؤقتة^(١٦٧).

وعقب قيام الدولة الطولونية فى مصر سنة ٢٥٤هـ/٨٦٨م، واحتدام النزاع بين أحمد بن طولون وأحمد الموفق ولى العهد العباسى، أظهر أحمد بن طولون ميلاً نحو الأمويين، فقام فى عام ٢٧٠هـ/٨٨٣م، بإنشاء ضريح لمعاوية بن أبى سفيان فى دمشق، وبنى عليه أربعة أروقة، ورتب أناساً يقرءون القرآن، ويقدون الشموع عند القبر، وذلك نكابة فى العباسيين. وإلى جانب ذلك، وطد أحمد بن طولون علاقته بالدولة الأموية فوفد عدد من العلماء الأندلسيين على مصر، فوجدوا ترحيباً من ابن طولون، الذى عرض على بعضهم شغل بعض المراكز الهامة فى دولته^(١٦٨).

أما فى العصر الإخشيدى، فنظراً لتهديد الدولة الفاطمية فى بلاد المغرب لممتلكات الدولة الأموية بالأندلس، حرص الخليفة الأموى عبد الرحمن الثالث الناصر (٣٠٠-٣٥٠هـ/٩١٢-٩٦١م) على توطيد علاقته بالإخشيديين فى مصر، ومن مظاهر ذلك إرساله للإخشيديين عشرة آلاف دينار لتوزيعها على علماء المذهب المالكى ولمحاربة الدعوة الشيعية فى مصر^(١٦٩).

وإذا ما انتقلنا إلى علاقة الفاطميين بالدولة الأموية بالأندلس، فكان من الطبيعى أن يكون للفاطميين علاقات منذ تواجدهم فى بلاد المغرب مع الأمويين بالأندلس، وعلى الرغم من أن العلاقات بين الجانبين قد شابتها الخلافات السياسية والمذهبية^(١٧٠)، فإن هذا لم يمنع وجود صلات مختلفة بين الأندلس وبلاد المغرب فى هذا الوقت، فكما سبقت الإشارة أن الخلافات المذهبية والسياسية لم تكن عائقاً أمام وجود صلات بين الشعوب، كما أن عمليات التبادل التجارى لم تكن تعترف أبداً بمثل هذه الخلافات. ومن ناحية أخرى

فقد حدثنا النعمان بن محمد عن وجود محاولات من الخليفة عبد الرحمن الناصر للتقرب من الخليفة المعز لدين الله، ووفدت رسل الناصر على المعز وهو بالمغرب يطلب الصلح. وإن كان هذا قد قُوبِلَ بالرفض من قبل المعز لدين الله حيث اعتبر بنى أمية قد اغتصبوا الخلافة من أبناء على بن أبى طالب^(١٧١).

ومن بين المراسلات التى تمت بين الخليفة المعز لدين الله وهو بالمغرب وبين الخليفة عبد الرحمن الناصر، بالإضافة إلى ما سبق ذكره من احتواء بعض هذه الرسائل من تفاخر كل منهما بصناعات بلده^(١٧٢)، فهناك رسالة بعثها عبد الرحمن الناصر إلى الخليفة المعز يتفاخر بلجوء أهل إفريقية إليه بالأندلس، فرد عليه المعز بأنه إن كان يعتبر من ذهب إليه فخرًا، فإنه (أى المعز) لا يعرف قرية من القرى والمدن عن أقصى المغرب إلى ما يقرب من المشرق إلا وفيها طائفة من أهل الأندلس قد نزحوا إليها ووطنوا بها^(١٧٣). ورغم ما فى هذه المكاتبات من مغاز سياسية، فهى دليل على تواجد بعض أهل إفريقية بالأندلس، ومن ناحية أخرى تفيد بنزوح أعداد كبيرة من أهل الأندلس إلى بلاد المغرب، وغنى عن البيان عما يشكله هذا من أهمية فى نقل التأثيرات الفنية بين الأقطار المختلفة.

وإذا كانت سياسة الفاطميين فى عهد المعز قد اتسمت بالعداء مع أموى الأندلس، فإن سياسة الخليفة العزيز لم تختلف عن ذلك أيضاً، وليس أدل على ذلك من الخطاب الذى أرسله إلى الخليفة الأموى الحكم الثانى المستنصر (٣٥٠-٣٦٦هـ/ ٩٦١-٩٧٦م) يهجو فيه، فرد عليه الخليفة الأموى بعبارة موجزة وحاسمة "قد عرفتنا فهجوتنا ولو عرفناك لأجبنالك"، وهى إشارة إلى الطعن فى نسبه، كما ورد ما يفيد بأن العزيز أرسل حملة عسكرية إلى الأندلس فى أيام المنصور بن أبى عامر ولكنها فشلت^(١٧٤).

وفى عهد الخليفة الحاكم بأمر الله تطلع الأمويون للقضاء على الخلافة الفاطمية. ويظهر ذلك فى الثورة التى قام بها أحد أتباعهم فى مصر وهو الوليد وكنيته أبو ركوة^(١٧٥) من ذرية هشام بن عبد الملك ابن مروان الذى استطاع بسط سيطرته على برقة فى سنة ٣٩٥هـ، وأمر بحذف اسم الخليفة الحاكم من الخطبة. وتلقب بالثائر بالله وضرب السكة باسمه، ودعا للخليفة الأموى هشام الثانى المؤيد، على أن تلك الحركة لم يكتب لها النجاح، حيث سبر إليه الحاكم بأمر الله جيشاً ضخماً فى ربيع سنة ٣٩٦هـ. تمكن من القضاء عليه وعلى حركته بعد طول عناء^(١٧٦).

كما تطلع الخليفة الحاكم بأمر الله إلى ذلك اليوم الذى تسقط فيه الخلافة الأموية بالأندلس، وعندما تم ذلك على يد آل حمود، أظهر الحاكم فرحه وتبودلت بينه وبين المعز بن باديس بإفريقية الرسائل والتهانى لانقراض الدولة الأموية، وقيام القاسم بن حمود (٤٠٨-٤١٢هـ/ ١٠١٨-١٠٢١م) فيها^(١٧٧).

وعلى الرغم من أن دولة بنى حمود كانت علوية وظهور على بعض خلفائها نزعات شيعية، إلا أنها لم تحاول الدعوة للفاطميين أو السير فى ركبهم. حيث اتخذ حكام هذه الدولة ألقاب الخلافة، وهى إشارة إلى استقلالهم، وعدم تبعيتهم لأحد^(١٧٨). وعلى أية حال فقد أعقب سقوط الأمويين بالأندلس ظهور عصر جديد عُرف بعصر

ملوك الطوائف^(١٢١)، وحدث فيه انفراجة فى العلاقات المتأزمة بين الفاطميين بمصر والأندلس، ومن مظاهر ذلك أن أرسل الأندلسيون إلى مصر سفناً محملة بالطعام والغلال لمساعدتهم أثناء الشدة العظمى التى ألمت بالبلاد فى خلافة المستنصر بالله، كما أن المصريين أعادوا تلك السفن محملة بالذخائر الحربية ليستعملها أهل الأندلس فى كفاحهم ضد الأسبان^(١٢٠).

وبعينا من أمر دويلات الطوائف تلك دولة بنى مجاهد، حيث ارتبطت بعلاقات ودية مع الخلافة الفاطمية. ومؤسس هذه الدولة هو مجاهد بن يوسف أو مجاهد العامرى أحد موالى أبى عامر محمد بن أبى عامر، وقد تمكن مجاهد من الاستقلال بدانية وملك ميورقة وبإسبانية إلى أن توفى سنة ٤٣٦هـ فتولى من بعده ابنه على بن مجاهد الملقب بإقبال الدولة^(١٢١).

وقد أقدم إقبال الدولة على بن مجاهد بالجهر للدعوة للفاطميين^(١٢٢)، ووثق علاقاته بالخليفة الفاطمى المستنصر، وحرص على إيفاد السفارات المحملة بالرسائل الودية^(١٢٣) له ولوزيريه والى المعز بن باديس أثناء ولائه للمستنصر. ومن بين هذه الرسائل نجد إقبال الدولة يستنذن المستنصر فى الدعوة له ثم يعتذر عن تقصيره فى أداء واجب الزيارة لحضرة الخليفة، ويتحدث بعد ذلك عن هدية يسوقها إلى الإمام على ظهر أحد مراكبه، ويرجوه بقبول تلك الهدية. وفى رسالة أخرى إلى وزير الخليفة المستنصر، يظهر فيها كثيراً من مظاهر التواضع والتلطف بل والتملق الرخيص، حتى أنه يصف نفسه بخادم حضرته وولى نعمته. وفى رسالة أخرى يعلن أنه وجه سفيراً من كبار المقربين إليه من رجاله وهو "أبا مروان بن بجية" إلى مصر، وذلك لكى يؤثق عقد طاعته بالخلافة، ويفهم من بعض عبارات الرسالة أنه فى انتظار التقليد والتشريف من قبل الخليفة المستنصر. ومنها كذلك رسالتان بعثتهما إلى المعز بن باديس صاحب إفريقية، وفيهما يتزلف لأمر إفريقية، ويعلن طاعته للخلافة الفاطمية التى كان المعز بن باديس ممثلها والحاكم باسمها^(١٢٤).

ومن ناحية أخرى فقد حرص إقبال الدولة على إيفاد الهدايا النفيسة إلى الخليفة المستنصر، ومنها تلك الهدية التى أرسلها إليه سنة ٤٥٢هـ، وقد قومت بمائة ألف دينار، كان من جملتها عقد جوهر قوم بعشرة آلاف دينار، وقد احتوت أيضاً على ثياب خز مدهبات فى غاية الحسن والغرابة^(١٢٥). كما أهدى إليه أيضاً فى سنة ٤٦٢هـ هدية قيمة من فرش الأندلس، وثيابها، وخزها، وزقيقها، وخدمها، وثلاثين قضيماً مرجاناً، معتدلة الأجسام، غليظة كالسهام أو الأقلام، لم ير مثلاً من قبل، وغير ذلك من الهدايا^(١٢٦).

أما على مستوى العلاقات التجارية بين مصر والأندلس، فقد استمرت تلك العلاقات بين الجانبيين طوال العصر الإسلامى، حتى فى فترات القطيعة السياسية بين الدولة العباسية وأموىى الأندلس، وورد ما يفيد أن السفن الأندلسية كانت تتردد على موانئ الإسكندرية فى أواخر القرن الثانى الهجرى / ٨م، وذلك لعقد الصفقات التجارية من بيع وشراء، وإن كانت السلطات فى الإسكندرية لم تسمح للتجار الأندلسيين بمغادرة سفنهم والنزول إلى الأراضى المصرية، وإنما كان الناس يخرجون عليهم لشراء ما يبتغونه^(١٢٧).

ومما يؤكد قوة العلاقات التجارية بين مصر والأندلس ما ورد في خطاب لشيئسداي "Shasdai" -وهو يهودي كان في خدمة عبد الرحمن الثالث (٣٠٠-٣٥٠هـ)- موجه إلى ملك الخزر، يصف فيه البلد الذي يحكمه سيده قائلاً: "نشهد وصول الكثير من التجارة في بلدنا (الأندلس) قادمين من بلاد أجنبية، ومن الخزر"^(١٨٨). وبخاصة مصر، ومن بلاد أبعد منها. يجلبون العطور والأحجار الكريمة، وسلعاً أخرى ثمينة يستعملها الأمراء والعظماء، وبعمامة كل منتجات مصر التي نحتاج إليها في بلدنا"^(١٨٩).

وعلى الرغم من سوء العلاقات السياسية بين الفاطميين في مصر والأمويين بالأندلس أيضاً، فهناك ما يؤيد ازدهار عمليات التبادل التجاري بين الجانبين. حيث كانت السفن الفاطمية تبحر إلى سواحل الأندلس، قادمة من الإسكندرية ودمياط وتينيس ومحملة ببضائع الشرق الأقصى وبلاد النوبة والحبشة، وبلاد الشرق العربي إلى جانب المنتجات المصرية، وتعود محملة بمنتجات الأندلس^(١٩٠).

ويرجح بعض العلماء أن يكون حرص الفاطميين على توطيد صلاتهم التجارية مع مسلمي الأندلس نوعاً من التقرب للأمويين نكاية بالخلافة العباسية عدوهم المشترك^(١٩١).

وعقب سقوط الدولة الأموية بالأندلس استمر النشاط التجاري قائماً بين الفاطميين بمصر والأندلس في عصر الطوائف ثم عصر المرابطين^(١٩٢). وعلى الرغم من سوء العلاقة بين الفاطميين والمرابطين فقد أكدت الأحداث نمو العلاقات التجارية بينهما، حيث ارتبط ميناء الإسكندرية ارتباطاً مباشراً مع ميناء المرية في ذلك الوقت^(١٩٣). وقد أكد الإدريسي (ت ٥٤٨هـ) على ذلك قائلاً: "وكانت المرية إليها تقصد مراكب الطريق من الإسكندرية والشام كله، ولم يكن بالأندلس كلها أيسر من أهلها مالا ولا أجزر منهم في جميع أنواع التجارات تصرفاً"^(١٩٤).

ولعل في الأسماء العديدة التي وصلتنا للتجار الذين تنقلوا بين مصر والأندلس خير دليل على مدى ازدهار العلاقات التجارية بين البلدين، فمن بين التجار المصريين الذين وفدوا على الأندلس، عبد الرحمن بن محمد بن أبي يزيد بن خالد بن يزيد السنبوي الأزدي العنكي المصري الصواف^(١٩٥) وقد قدم على الأندلس من مصر في سنة ٣٩٤هـ^(١٩٦). ومنهم كذلك نافع بن العباس بن جبير الجوهري^(١٩٧) التنيسي الذي وفد على الأندلس في سنة ٤١٩هـ^(١٩٨). ومالك بن إسماعيل بن يعقوب البزاز^(١٩٩) الذي قدم من مصر إلى الأندلس في سنة ٤٢٥هـ، وكان أصله من البصرة^(٢٠٠). وأيضاً إسماعيل بن عبد الله بن الحارث بن عمر المصري البزاز الأديب، الذي وفد على الأندلس في سنة ٤٣٠هـ^(٢٠١).

هذا وقد عثر في مدينة المرية بالأندلس على شاهد قبر رخامي يحمل تاريخ ١٩ رجب سنة ٥١٩هـ واسم "التاجر.. خليف الإسكندراني"^(٢٠٢). ويذكر "السيد عبد العزيز سالم" أن هذا الشاهد بالإضافة لما يمثله من أهمية في إلقاء الضوء على العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية والأندلس وقت خضوعها للمرابطين، فيؤيد حد ذاته دليل على أن بين بعض التجار المصريين الذين ارتحلوا إلى الأندلس سواء بهدف الاستغلال بالتجارة أو الإسهام العلمي من ترك بصماته في فنون الأندلس^(٢٠٣).

أما بالنسبة للتجار الأندلسيين الذين وفدوا على مصر، فمنهم: أسحاق بن غالب بن تمام العصفري الذي رحل إلى مصر تاجراً وتوفي في سنة ٣٨٩هـ^(٢٠٤). ومنهم أيضاً محمد بن أحمد بن طاهر الأنصاري النحوي الإشبيلي، الذي احترف التجارة وتنقل بين مصر والشام والعراق وتوفي في سنة ٥٨٠هـ^(٢٠٥).

ومن ناحية أخرى فقد كانت لبلاد الأندلس علاقات تجارية قوية مع كثير من مناطق العالم غربية وشرقية على حد سواء، وليس من المستبعد أن تستفيد مصر بطريقة أو بأخرى من ذلك. فقد قامت الأندلس على سبيل المثال بدور الوسيط بين مصر والبلاد المسيحية كالبرتغال وفرنسا وربما إنجلترا، فكانت تزود مصر بمنتجات تلك البلاد^(٢٠٦).

كما لعبت إفريقيا دور همزة الوصل بين الموانئ الأندلسية والمصرية، حيث كان يتم بها في بعض الأحيان عمليات تبادل السلع المصرية والأندلسية^(٢٠٧). وورد في وثائق الجنيزة ما يفيد أن بعض أنواع المنسوجات كان يصدر من المغرب إلى مصر بواسطة تجار يحملون اسم "الأندلسي"^(٢٠٨). كما كان لبلاد الأندلس علاقات تجارية مع بلدان الشرق الأدنى والأقصى، ومن الطبيعي أن تكون مصر معبراً للتجار والسلع المتجهة من هذه البلدان إلى الأندلس، وأن تكون أيضاً محطة عبور للسلع والتجار الأندلسيين المتجهين نحو تلك البلدان^(٢٠٩).

أما بالنسبة لأهم السلع التي كانت تصدرها الأندلس إلى الخارج، فكانت تشتمل على الزجاج، والخزف ذي البريق المعدني، والبسط التنيلية، واشتهرت مرسية بتصدير الأسوة المرصعة، والحصر الجميلة، والآلات النحاسية والحديدية، وصُدر من سرقسطة الخز والوبر والسمور^(٢١٠)، ومن جنجلة الأغطية، ومن باسه وكالسينية السجاد، ومن مالقة الخزف ذي البريق المعدني، والمجوهرات المرصعة والجلود المنقوشة، ومن طليطلة السلاح^(٢١١).

وتُعد المنسوجات الأندلسية من أهم منتجات الأندلس التي صدرت إلى مصر، وفي ذلك يذكر ابن حوقل "وبالأندلس غير طراز يرد إلى مصر متاعه وربما حُمِل منه شيء إلى أقاصى خراسان وغيرها"^(٢١٢)، ويذكر في موضع آخر عن الأندلس أنه "يعمل في أقطار بلدهم من الكتان الدلى للكسوة ويجلب إلى غير مكان، حتى ربما وصل إلى مصر منها الكثير. فأما أرديتهم المعمولة ببجالة فتحمل إلى مصر ومكة واليمن وغيرها"^(٢١٣). كما اشتهرت المرية أيضاً بتصدير الوشي إلى مصر^(٢١٤). وذلك إلى جانب ما صدرته الأندلس إلى مصر من الملابس المطرزة المتعدد الألوان، وكذلك الأصواف والأصباغ والحبر، واللبود الفاخرة وهي من محاسن المفروشات والأغطية^(٢١٥).

وقد ورد ما يفيد أنه استعمل في مصر خلال العصر الفاطمي "شقة سقلاطون أندلسي"^(٢١٦). وأن الخلفاء الفاطميين كانوا يحرصون على اقتناء البسط الأندلسية، التي كانت تفرش لهم أثناء الاحتفالات^(٢١٧). بل وإنهم كانوا يختارون البسط والحبر الأندلسي ليرسلوه هدايا منهم إلى الملوك والعظماء في العالم^(٢١٨).

كما ازدهرت صناعة الخزف وخاصة ذي البريق المعدني منه، في بلاد الأندلس^(٢١٩)، واشتهرت بعض بلدانه بتصديره إلى الخارج^(٢٢٠)، وكان يصل منه إلى مصر عن

طريق المراكب الآتية من المرية إلى الإسكندرية^(٢٢٢).

ومن ناحية أخرى فقد تعددت الرحلات والزيارات المتبادلة بين أهل مصر والأندلس، فإلى جانب ما ذكر عن تنقل التجار بين البلدين، فقد وفد العديد من العلماء والزهاد والمجاهدين من مصر إلى الأندلس^(٢٢٣).

أما بالنسبة للأندلسيين الذين وفدوا على مصر، فتزخر المصادر والمراجع التاريخية بذكر من قدم منهم إليها، وكان منهم العلماء والشعراء والنحويين والفقهاء والمتصوفة والأطباء والمجاهدين وغيرهم، والحق أنه ليصعب حصر أعدادهم الضخمة التي وفدت على مصر^(٢٢٤)، وإذا أضفنا إلى هؤلاء الأعداد الكبيرة من الحجاج الأندلسيين الذين كانوا يمرون بمصر في طريقهم إلى الأراضي المقدسة بالحجاز^(٢٢٥)، لأدركنا قدر هؤلاء الأندلسيين في مصر، والدور الذي يمكن أن يلعبوه بها.

ومن الجدير بالذكر أنه من الطبيعي أن يكون كثير من هؤلاء الأندلسيين الذين وفدوا على مصر، لهم خبرة في مجال الفنون والبناء والزخرفة، وليس من المستبعد أن يكون من بينهم من شارك في أعمال الزخرفة والبناء بمصر وترك بصماته الفنية بها^(٢٢٦). ومن ناحية أخرى فإن العديد من هؤلاء الأندلسيين كانوا يسبحون في كثير من مناطق العالم كبلاد المغرب والحجاز والشام والعراق وفارس والهند والصين، ثم يعودون إلى مصر لينطلقوا منها إلى الأندلس، وربما ساهم بعضهم في نقل بعض منتجات تلك البلاد إلى مصر، بل وربما أيضاً كان لهم دور بشكل أو بآخر في نقل بعض التأثيرات الفنية من تلك البلاد إلى مصر.

وكما جرت عليه عادة البحث من إلقاء الضوء على بعض سمات فنون الأقطار التي أثرت في الفنون المصرية، فسوف نلقى الضوء على بعض خصائص الفنون الأندلسية. مؤكداً على ما ألم بها من تأثيرات فنية وافدة. إذ يصعب إدراك مدى التأثيرات الفنية الأندلسية على الفنون الإسلامية في مصر دون الوقوف على حالة تلك الفنون الأندلسية من ناحية، وما ظهر بها من تأثيرات فنية من ناحية أخرى، إذ أنه ليس من المستبعد أن يكون للأندلس دور غير مباشر في نقل بعض التأثيرات الفنية على مصر.

وبادئ ذي بدء نود أن نشير إلى أن لأسبانيا قبل الفتح العربي فنونها وحضارتها الخاصة، التي وصلت خلال العصر الروماني والقوطي إلى مدى لا يقل عما وصلت إليه الفنون الهلنستية والبيزنطية في بلاد الشرق الأدنى قبيل الفتوح الإسلامية، وأنه عندما نشأ الفن الأندلسي الإسلامي في أحضان الفن المسيحي في أسبانيا: أخذ عنه صوره الأولى واستعار من كنائسه وأعمدتها وعقودها وأحجارها المنحوتة أو المزخرفة، ثم أخذ يضيف عليها الطابع الإسلامي شيئاً فشيئاً^(٢٢٧).

وربما تكمن أهمية الفنون بأسبانيا قبل الفتح الإسلامي لها فيما أشار إليه أحد العلماء من أنه عند دراسة الروافد التي صبت في تيار الحضارة الإسلامية وخاصة في مجال العمائر والفنون التطبيقية الميكروية، ينبغي ألا نغفل دور الحضارة والثقافة القوطية في أسبانيا. إذ أنها كانت القاعدة الإقليمية التي احتك بها الفن الإسلامي الوافد من الشرق. وخاصة أنه كان للفن القوطي مفرداته الخاصة المميزة عن الفن المسيحي الشرقي، حيث أوجد

نظام القوط الإقطاعي نظام القصر المنيح الحصين وأهممل العمارة المدنية والاجتماعية. ودفعت طبقة الفرسان - القوط - فن الحفر على المعادن لإتقان معدات الدفاع كالسيوف والحراب والدروع، وكذلك ازدهار الفنون التطبيقية كالخلى والنسيج والسجاد وغيرها^(٢٢٧). ومنذ أن أشرق الإسلام بنوره على الأندلس أخذت تلك البلاد التابعة من الناحية الجغرافية للغرب في التحول بحضارتها صوب المشرق، وقد أسهم في ذلك أنه منذ بداية الفتح لها استقرت بها أقوام ذات حضارات راسخة، كأهل دمشق الذين استقروا بقوطية. وأهل حمص بأشبيلية ونبلية، وأهل قنسرين بجبانة، وأهل فلسطين بشدونه والجزيرة الخضراء، وأهل فارس بشرين وبلاى، وأهل اليمن بطليطلة، وأهل العراق بقرنطية، وأهل مصر بمرسية وأشبونة، كما نزل أهل الحجاز بسهول الداخل^(٢٢٨). ومن الطبيعي أن يحمل هؤلاء الفاتحين إلى تلك البلاد نظمهم وحضارتهم الخاصة وينشرونها بها.

وكانت لبلاد الأندلس منذ فتحها صلات وثيقة بشرق العالم الإسلامي، وذلك حتى في الفترات الكثيرة التي حدثت بها سوء للعلاقات السياسية على الجانبين، وقد أدى ذلك إلى تغلغل التأثيرات المشرقية في الأندلس وظهرت بصماتها الواضحة في شتى المجالات المعمارية والفنية والاجتماعية وغيرها^(٢٢٩).

ويظهر التأثير الشرقي واضحاً في الأندلس منذ تأسيس عبد الرحمن الداخل للدولة الأموية بالأندلس (١٣٨-٤٢٢هـ)، حيث عمل ذلك الأمير الأموي على إضفاء الطابع الأموي السورى في كل منشآته التي أقامها في قرطبة، سواء في القصور التي شيدها مقتدياً بقصور أجداده في صحراء الشام^(٢٣٠)، أو في المسجد الجامع الذي شيده سنة ١٦٩هـ، وقد دفعت قوة التأثيرات السورية في جامع قرطبة أن رجح بعض العلماء أن يكون عبد الرحمن الداخل (١٣٨-١٧٢هـ) قد إستعان بعرفاء ومهندسين سوريين لبناء هذا الجامع، كما فعل الأمير عبد الرحمن الثاني (الأوسط) (٢٠٦-٢٣٨هـ) حين إستعان بعبد الله بن سنان أحد الموالى الشاميين في بناء سور إشبيلية بعد غزو النورمان لها سنة ٢٣٠هـ^(٢٣١).

أما في عهد الأمير عبد الرحمن الأوسط فقد شهدت التقاليد الشامية تراجعاً أكيداً وانحساراً واضحاً، أمام قوة التأثيرات العباسية التي أخذت ترسخ بعمق في المجتمع الأندلسي، إذ انصببت في قرطبة منذ توليه الإمارة سيلاً متدفقاً من التأثيرات العراقية الوافدة رأساً من بغداد وغيرها من المدن العراقية، أو من إفريقية الأغلبية التي وصفت بأنها "المحط الرئيسي للمبتدعات الحضارية العراقية إلى قرطبة"^(٢٣٢).

وقد كان عبد الرحمن الأوسط مولعاً بكل ما هو بغدادى، وعمل جاهداً على استحواز وجلب نفائس التحف والجواهر العباسية، وخاصة تلك التي أخرجت من قصور بغداد إثر مقتل الخليفة الأمين^(٢٣٣).

كما ظهر التأثير العراقي على المجتمع الأندلسي، وخاصة بعد رحيل المغنى والموسيقى الشهير زرياب الذى وفد من بغداد إلى الأندلس^(٢٣٤)، فأكرم وفادته الأمير عبد الرحمن الأوسط، وسرعان ما ظهر تأثيره على المجتمع القرطبي في المطعم والمشرب والسكن والملبس، فكان أول من خص الشتاء بثياب الصوف وخص الصيف بثياب القطن.

وكان الناس بالأندلس من قبله يتخذون ثيابهم من الصوف شتاءً وصيفاً، كما كانت له آراء في إختيار ألوان الثياب وله ابتكارات في هيئتها^(٢٣٥). وأدى ذلك إلى ظهور ألوان الزى العراقي في الأندلس كالفلانس والطرطر المخروطية. والسرائيل الطويلة الضيقة والشاشات. وظهور النسيج الملحم الرقيق والأقمشة الكتانية^(٢٣٦). كما يرجح أنه جعلهم يستبدلون كؤوسهم المصنوعة من الخزف والخشب أو المصنوعة من الذهب والفضة بكؤوس من الزجاج المزخرف بالنقوش البديعة^(٢٣٧).

وظهر التأثير العباسي أيضاً في الأندلس في نظام الحكم^(٢٣٨)، وفي العلوم العقلية^(٢٣٩)، والعقلية^(٢٤٠)، والأدب^(٢٤١).

ويُعد فن العمارة من الميادين الأندلسية التي ظهرت بها التأثيرات العباسية ليس من حيث التخطيط فحسب^(٢٤٢)، بل أيضاً ظهرت في أسماء بعض القصور الأموية الأندلسية مسميات مماثلة للقصور العباسية التي أنشئت في بغداد وسامراء^(٢٤٣). كما ظهرت بها أيضاً بعض العناصر المعمارية العراقية العباسية^(٢٤٤).

أما من حيث النقوش الزخرفية على العماائر الأموية بالأندلس، فتشير بعض تكويناتها المحفورة على اللوحات الخشبية بسقف جامع قرطبة إلى التأثيرات العراقية، سواء من حيث طريقة الحفر المائل - المشطوف - أو من حيث الموضوع فهي تشبه نظائرها في سامراء، كما أن بعض النقوش والأفاريز التي تزين الحنايا والعقود وزخارف العضاضات بآبواب قصور الزهراء، تشير أيضاً إلى تأثير عراقي له ما يماثله في زخارف سامراء^(٢٤٥). أما ميدان الفنون التطبيقية الأموية بالأندلس فهو الميدان الذي ظهرت فيه على حق قوة التأثيرات الفنية العراقية العباسية، إلى ذلك الحد الذي يمكن القول فيه أن التأثيرات العباسية قد سادت ذلك الميدان من الفنون الأندلسية^(٢٤٦).

وإذا ما انتقلنا إلى الصلات الفنية بين مصر والأندلس، فإن أول ما يلفت النظر أن مدينة الزهراء التي شرع في بنائها عبد الرحمن الناصر في سنة ٣٢٥هـ/٩٣٦م قد شارك في بنائها فنانون من أقطار مختلفة من بغداد والقسطنطينية ودمشق ومصر (الإسكندرية)، إلى جانب العمال المحليين^(٢٤٧)، وقد وصلنا اسم أحد هؤلاء الصناع المصريين، وهو علي بن جعفر السكندري، والذي كان أحد المشرفين على بناء هذه المدينة^(٢٤٨). ومن المرجح أن هناك العديد من الفنانين المصريين قد شاركوا أيضاً في إنشاء مدينة الزهراء بخلاف ذلك الفنان السكندري علي بن جعفر^(٢٤٩).

ولم يقتصر عبد الرحمن الناصر على جلب الفنانين والصناع من مصر إلى الأندلس. بل نجده أيضاً يسعى إلى استقدام المغنيين والمغنيات منها، حيث ورد ما يفيد أنه جلب في سنة ٣٤٤هـ إلى الأندلس عدداً من الجوارى والمغنيات من الإسكندرية^(٢٥٠).

وإذا كان من الطبيعي أن ينقل هؤلاء المصريون الذين تواجدوا في الأندلس - وبخاصة الصناع منهم الذين شاركوا في تشييد مدينة الزهراء - ثمة تأثيرات مصرية على الفنون الأندلسية الأموية، فمن الطبيعي أيضاً أن يساهموا في نقل تأثيرات أندلسية إلى مصر، بل وربما كان أيضاً لاحتكاكهم بالفنانين العراقيين والشاميين والبيزنطيين الذين

شاركوا في إنشاء مدينة الزهراء، دور في نقل تأثيرات فنون أقطارهم إلى مصر. ومما يؤكد قوة التفاعل الفني بين مصر والأندلس، ذلك التشابه الشديد بين فنون القطرين وخاصة في ميدان النسيج والتاج والمعادن، وقد كان لذلك التشابه مردوده في الدراسات الأثرية، وأثير جدلاً واسعاً بين علماء الفنون والآثار حول نسبة العديد من تلك التحف، أهى مصرية فاطمية أم أندلسية أموية؟.

وعلى أية حال فلتترك حالياً ما أثير من خلاف حول نسبة تلك التحف، وما ظهر من تأثيرات أندلسية على الفنون المصرية إلى حينه، ونكتفى في هذا الموضع بالإشارة إلى ما ذكره مجملًا عن التأثيرات المصرية على الفنون الأندلسية، فهى لاشك قرينة على التفاعل الفني بين الجانبين.

وفي هذا الصدد يذكر أحد العلماء أن التأثير الفاطمي ظهر على المنتجات الأموية الأندلسية في المنسوجات والزجاج والمعادن، وأن ذلك التأثير كان من القوة إلى الحد الذى يصعب معه التفرقة بين الإنتاج المصرى من الإنتاج الأندلسى فى هذين العهدين^(٢٥١).

كما ذكر أن الزخرفة المنحوتة الملونة على سقف جامع قرطبة حملت تأثيرات واضحة للفن الفاطمي في مصر بل وأيضاً للفن الطولوني، وقد فسرت أسباب ظهور تلك التأثيرات جزئياً إلى انتقال قطع الأثاث من مصر إلى الأندلس^(٢٥٢).

وفي ميدان الرسوم الجدارية الأندلسية، فقد عُثر في مدينة الزهراء على رسم جداري يمثل وجه لسيده من النوع القمري (المستدير)، والذي يرى فيه بعض العلماء أنه متأثر بشدة بالأسلوب الذى كان سائداً في العراق ومصر، ونجده في رسوم قصر الجوسق الخاقاني بسامراء، وعلى التحف الخزفية الطولونية^(٢٥٣)، وعلى الخزف والرسوم الجدارية وبعض تصاوير المخطوطات في العصر الفاطمي، ومن المرجح أن لمصر الفضل في نقل هذا الأسلوب إلى الأندلس، ويؤكد على ذلك بأن الأندلس كان شديد التأثر بالأساليب الفنية التي كانت سائدة في مصر وقتذاك، مدلاً على ذلك بالتشابه الذى نجده في المنسوجات الفاطمية وبين المنسوجات الأندلسية في العصر الأموى والصناعات المعدنية والسجاد والبلور الصخرى^(٢٥٤).

وهنا يود الباحث أن يطرح سؤالاً أليس من الممكن أيضاً أن يُفسر التشابه بين التحف المصرية الفاطمية والأندلسية والأموية، بظهور تأثيرات أندلسية أموية على التحف الفاطمية، أم أن التفسير الوحيد لهذا التشابه هو ظهور التأثيرات الفاطمية على التحف الأموية الأندلسية؟ وواقع الأمر أن الإجابة على هذا التساؤل لن تتضح إلا بعد دراسة التأثيرات الفنية الأندلسية على الفنون الفاطمية، ومناقشة الآراء التى أثيرت حول نسبة بعض التحف إلى هذا القطر أم ذاك.

على أنه من الصعب إدراك ما سيرد من تأثيرات أندلسية على الفنون التطبيقية الفاطمية دون الوقوف على حالة تلك الفنون الأندلسية من ناحية، وما ورد عليها من تأثيرات فنية وافدة.

وفيما يتعلق بالخزف فيهما الإشارة إلى ازدهار ذلك النوع من الفنون بالأندلس. وخاصة الخزف ذي البريق المعدني، الذي اشتهرت الأندلس بتصديره إلى الخارج^(٢٥٥). وكان لمصر نصيب منه، حيث كانت تخرج المراكب محملة به من المربة حتى تصل إلى الإسكندرية^(٢٥٦).

ومن الملفت للنظر أن الحفائر الأثرية التي أجريت بالأندلس قد أخرجت كميات هائلة من الخزف ذي البريق المعدني والخزف المزجج^(٢٥٧)، والتي تشهد زخارفها على تأثيرها بالموثرات المشرقية. ومن الجدير بالذكر أنه كان يعمل بالأندلس في القرن الرابع الهجري / ١٠ م خزافون مشارق، ومن المعتقد أنهم أسسوا في هذا التاريخ مصنعاً للمنتجات الخزفية في مدينة طليطلة^(٢٥٨).

وقد عُثر في حفائر مدينة الزهراء على قطع من الخزف ذي البريق المعدني تحتوي على رسوم حيوانات وطيور، وترجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠ م، ويرى بعض العلماء أن هذا الخزف ربما كان مستورداً من العراق أو مصر، وأنه كان قريباً من الخزف العباسي ذي البريق المعدني^(٢٥٩)، وذو صلة بما عُرف من خزف سامراء وغيرها من مدن العراق وإيران، ومن ثم فليس من المستبعد أن يكون مستورداً من تلك البلاد^(٢٦٠)، بل وذهب فريق آخر من العلماء إلى أن ذلك الخزف ربما كان مستورداً من بلاد المغرب^(٢٦١). أو أن الأندلسيين قد تعلموا هذا الفن من بلاد المغرب الذين تعلموا صناعته من خزافي العراق^(٢٦٢).

وعلى أية حال فإن كانت هناك آراء تؤيد أن الخزف ذي البريق المعدني الذي عُثر عليه بالأندلس كان مستورداً من الخارج وخاصة من العراق، فهناك آراء في نفس الوقت تؤكد بتواجد صناعة محلية لهذا النوع من الخزف في الأندلس^(٢٦٣).

وسواء كان الخزف الأندلسي ذي البريق المعدني مستورداً من الخارج أم كان صناعة محلية، أو استورد بعضه من الخارج وصنع البعض الآخر منه محلياً، فمن الثابت شدة تأثيره بالموثرات العراقية. وأن قضية الخلط بين ما هو عراقي أو محلي من خزف عُثر عليه في الأندلس قد تم حلها بواسطة تحليل الطينة المستخدمة والتقنية المتبعة في التصنيع. وقد استنتج من ذلك أن صناعة الخزف ذي البريق المعدني بالأندلس لم تتروخ ولم يعم إنتاجه على الأرجح قبل منتصف القرن السابع الهجري / ١٣ م^(٢٦٤).

أما النوع الثاني الذي يعنينا من أنواع الخزف الأندلسي فهو الخزف المزجج المرسوم بألوان متعددة فوق أرضية بيضاء، وقد احتوى على رسوم آدمية وحيوانية وطيور بالإضافة إلى الزخارف النباتية والكتاتبية والهندسية، وقد عُثر منه على كميات بحفائر مدينة الزهراء، ومن المحتمل أنها من صناعة الخزافين في بلنسية ومالقة أو قرطبة^(٢٦٥). وتكشف زخارف هذا النوع من الخزف على تأثيرها بالزخارف العباسية العراقية^(٢٦٦).

أما بالنسبة للمنسوجات الأندلسية فقد مر بنا أن الأندلس كانت تصدر بعض منسوجاتها إلى مصر، وتلك شهادة تؤكد ازدهار هذه الصناعة في تلك البلاد، بل إن الأندلس قد صدرت أيضاً ثياب السندس إلى الهند^(٢٦٧). وكذلك الملابس المطرزة المتعددة

الأنواع إلى أقاصى خراسان وغيرها من البلاد^(٢٦٨).

وقد أخذت صناعة المنسوجات فى الأزدهار بالأندلس منذ أن قام الأمير عبد الرحمن الأوسط (٢٠٦-٢٣٨هـ) بإنشاء دار الطراز الخاصة بقرطبة. إذ كانت البلاد تعتمد قبل ذلك على ما يرد إليها من المنسوجات المشرقية من مصر والعراق والشام^(٢٦٩). كما انتشرت بها أيضاً دور الطراز العامة المخصصة لأهل الأندلس، وقد وجدت فى المربة وبجانة ومائقة ومرسية وغرناطة وإشبيلية وقرطبة وبطليوس وشتيرين ولشبونة وغيرها من مدن الأندلس^(٢٧٠).

وكان لمدينة المربة أهمية خاصة وشهرة واسعة فى تصدير المنسوجات إلى الخارج^(٢٧١) وقد مر بنا أنها كانت تصدر بعض منتجاتها إلى مصر، وأشار "الإدريسى" إلى أن بتلك المدينة من طرز الحرير ثمانى مائة طراز يعمل بها الحلل والديباج والسقلاطون والأصبهاني والجرجاني والستور المكلفة والثياب المعينة^(٢٧٢) والخمر^(٢٧٣) والعبابي^(٢٧٤) والمعاجر^(٢٧٥) وأنواع مختلفة من الحرير^(٢٧٦)، كما أشار ياقوت الحموى إلى ازدهار صناعة الوشى والديباج بهذه المدينة بعد أن انتقلت إليها من قرطبة، وأنه لم يكن فى الأندلس من يجيد عمل الديباج مثل أهل المربة^(٢٧٧).

كما اشتهرت إشبيلية بصناعة نوع من النسيج الذى لا يتأثر بماء المطر، واشتهرت أيضاً بنسيج القطن الذى تجود زراعته فى أراضيها^(٢٧٨). واشتهرت لاردة بصناعة المنسوجات الكتانية، وكان كتانها من أفضل كتان الأندلس، وكانت تصدره إلى الخارج، كما زادت أيضاً شهرة البيرة فى صناعة الكتان، ووصف كتانها بأنه يفوق كتان النيل، وكان يتم تصديره أيضاً إلى الخارج^(٢٧٩)، كما اشتهرت أيضاً بجانة بصناعة الكتان، وتصديره إلى الخارج^(٢٨٠)، وقد سبقت الإشارة إلى أنها كانت تصدر الملابس إلى مصر. وذاعت شهرة إقليم البشارت بصناعة المنسوجات الحريرية^(٢٨١)، واشتهرت أهل سرقسطة بصناعة النسيج المعمول من فراء السمور، كما ازدهرت بسطة بصناعة المنسوجات الحريرية^(٢٨٢)، كما اشتهر حصن بكيزران بصناعة ثياب بيض امتازت بغلاء ثمنها وطول عمرها، ورقتها وبياضها حتى لا يفرق بينها وبين الكاغد^(٢٨٣).

أما بالنسبة للبسط الأندلسية، فقد مر بنا حرص الخلفاء الفاطميين على استعمال تلك البسط، ولم يكن حرصهم هذا من فراغ، فقد اشتهرت الأندلس بصناعة البسط وتصديرها إلى الخارج، وكانت تجد تقديراً كبيراً لدى أهل المشرق، وخاصة البسط التنيلية (من عمل المربة) التى كان يغالى التجار فى أثمنائها^(٢٨٤). كما كانت تلك البسط تصنع أيضاً حسب ما ذكر الإدريسى فى مدينة جنجالة التى يعمل بها من وطاء الصوف ما ليس يمكن صنعه فى غيرها، وكذلك فى مدينة قونكة، التى صنع بها كل غريب من الأوطنة المصنوعة من الصوف^(٢٨٥).

ومن الجدير بالذكر أن إنتاج الأندلس من المنسوجات لم يقف عند حد الأنواع المحلية بها، إذ أقبلت أيضاً على إنتاج الأقمشة الأجنبية التى ذاعت شهرتها فى العالم الإسلامى، فأخرجت مناسج المربة أنواعاً من الأصفهاني والجرجاني وكلاهما من

المنسوجات التي اشتهرت بها إيران في مدينتي أصبهان وجرجان. وكذلك أنتجت السقلاطون وهو نوع من المنسوجات الحريرية التي اشتهرت بها في الأصل بلاد اليونان ثم انتقلت إلى البلاد الإسلامية فُعُرفت في مصر في العصر الفاطمي كما عُرفت في العراق في العصر العباسي. كما أنتجت أيضاً الديباج وهو نوع من الأقمشة الحريرية التي كانت معروفة في الشرق قبل الإسلام ثم استمر نسجه بعد ظهور الإسلام. وكان يصنع من خيوط الحرير وتدخل في نسجه خيوط الذهب والفضة^(٢٨٦).

على أن المنسوجات العراقية تُعد أهم المنسوجات التي وردت إلى الأندلس وأثرت في منسوجاتها. ومن المعروف أن الأندلس فتحت أبوابها للمنسوجات البغدادية منذ عهد الأمير عبدالرحمن الأوسط الذي كان يقبل على استعمال المنسوجات العراقية ولا يتحرج في استخدامها^(٢٨٧)، بل إن بعض وزرائه كانوا يحرسون على إهدائه بعضاً من تلك المنسوجات العراقية^(٢٨٨).

وتحتفظ بعض الكنائس والمتاحف الأسبانية بنماذج من المنسوجات البغدادية التي تُعد غاية ما وصلت إليه المنسوجات الحريرية في العصر الوسيط، وقد اجتلبت مع غيرها من المنسوجات البغدادية إلى الأندلس، حيث عمل النساجون على تقليدها في مصانع النسيج الأندلسية، وبخاصة في المرية التي ازدهرت بها تلك الصناعة ازدهاراً كبيراً^(٢٨٩). وقد استمر تقليد تلك المنسوجات خلال العصر الأموي ثم عصرى ملوك الطوائف والمرابطين^(٢٩٠).

ومن الأدلة على تواجد المنسوجات البغدادية في الأندلس قطعة من النسيج محفوظة في كنيسة "سان إيسيدرو" بليون تعرف بنسيج القبلة، تزدان بجامات مستديرة بداخل كل منها فيلين متقابلين بينهما شجرة الحياة. وعلى ظهر كل منهما أسد يفترس الفيل، وفوق ظهر الأسد صقران متقابلان الجسم ومتدبرا الرأس، ونسج حول كل جامعة كتابة كوفية نصها: "البركة من الله واليمن... لصاحبه أبي بكر مما عمل في بغداد" مكتوبة طرداً وعكساً^(٢٩١).

ووصلتنا قطعة من النسيج الرقيق من إنتاج دار الطراز بقرطبة، تعرف بطراز هشام المؤيد (٣٦٦-٣٩٩هـ/٩٧٦-١٠٠٩م)، محفوظة في الأكاديمية التاريخية بمدريد، وتلك القطعة^(٢٩٢) عبارة عن غشاء أصفر اللون من الكتان الرقيق. تزدان بشريط عريض أبيض اللون يميل إلى الإصفرار، وينقسم إلى ثلاث مناطق: الوسطى منها تشغلها ١٣ جامعة مئمة الشكل على أرضية مذهبة، تتصل فيما بينها بأشكال نجمية. وبداخل الجامات صور لأشخاص متربعين في جلستهم يمسك أحدهم بقنينة، أو صور حيوانات تنوزها الرشاقة. أحدها يمثل أسداً مجنحاً، أما المنطقتان العليا والسفلى فيشغلها نص كتابي بخط كوفي. تميل رؤوس السيقان في حروفها من أعلى إلى الداخل، ونقرأ فيها: "بسم الله الرحمن الرحيم البركة من الله واليمن والدوام للخليفة الإمام عبد الله هشام المؤيد بالله أمير المؤمنين"، وإن كانت زخارف تلك القطعة لها ما يماثلها منقوشاً على بعض العنب والصناديق العاجية من صناعة مدينة الزهراء في عصر الخلافة، فإن زخارفها تكشف بوضوح قوة تأثيرها بالأساليب الفنية

ومن مبادئ الفنون الأندلسية التي سوف يكون لها أهمية أيضاً عند تناول التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، ميدان الحفر على العاج، وقد وصف بعض العلماء صناديق العاج الأموية بالأندلس بأنها مفخرة مصانع الخلافة، وأن زخارفها المتمثلة في مناظر الصيد، وحفلات الموسيقى ومجالس الطرب، كانت مقتبسة من قائمة الفن الآسيوي التقليدية^(٢٩٤)، وإن شئنا أكثر تحديداً فهي مقتبسة من الفنون العراقية العباسية^(٢٩٥).

وقد احتوت التحف العاجية القرطبية أو تلك التي من مدينة الزهراء على تأثيرات عراقية واضحة المعالم، تتمثل في نقوشها المحفورة المحتوية على صور حيوانية وأدمية تنحصر داخل جامات مستديرة أو مفصصة، وبعضها صور لمناظر صيد ومجالس طرب وشراب، أو بعض مناظر للمبارزات أو لحياة البلاط القرطبي، وهو ما نجده في صندوق محفوظ بكتدرائية بنبلونه مؤرخ سنة ٣٩٥هـ/١٠٠٤م، حيث إن به جامات بداخل إحداها صورة رجلين محاربين يركبان فيلين متقابلين بينهما شجرة، وفي أخرى صورة محاربين يتبارزان، وفي ثالثة رجل يصارع أسداً، وجميع تلك المناظر من الموضوعات التي كانت شائعة في الزخارف العراقية في العصر العباسي^(٢٩٦).

أما بالنسبة لصناعة الزجاج في الأندلس، فيبدو أنها كانت من الصناعات المتقدمة هناك، بدليل أنها كانت تصدر إلى بلاد المشرق الإسلامي^(٢٩٧). وعلى الرغم من ذلك فهي لم تسلم أيضاً أمام سيل التأثيرات العراقية الوافدة، وقد أخرجت الحفائر التي أجريت بمدينة الزهراء أمثلة دالة على ذلك، منها إناء يزدان بزخارف تذكرنا بطراز سامراء الثالث، ويذكر "محمد عبد العزيز مرزوق" أن هذا ليس بغريب إذ استوردت الأندلس كميات كبيرة من الزجاج المقطوع "Cut Glass" والذي كان له مكانة سامية في نفوس الأندلسيين، بدليل استعمالهم كلمة "عراقي" مرادفة لكلمة زجاج في اللغة الأسبانية^(٢٩٨).

وإذا كانت الدراسة قد أوضحت ازدهار الفنون التطبيقية بالأندلس خلال الفترة قيد البحث، وخاصة بالنسبة لفنون الخزف والعاج والنسيج، مؤكدة على شدة تأثيرها بالموثرات العراقية، فقد كان ذلك لما سنلمسه من خلاف بين العلماء حول نسبة بعض تلك التحف إلى مصر أم الأندلس، بل وكان هناك خلاف أيضاً حول تأثير أو تأثير كل قطر بالآخر. أما بالنسبة لميدان الزخرفة على العمائر فلن تجد الدراسة كبير عناء في تحديد قدر مساهمة التأثيرات الأندلسية على مصر في هذا المجال، ومن ثم تركناه إلى حين تناول ذلك الجانب من الدراسة.

ب - صقلية :

نظراً لما تمتعت به صقلية من موقع جغرافي مهم وتحكمها في المدخل الرئيسية لشرقي البحر المتوسط، فقد حرص المسلمون منذ بدايات الحكم الإسلامي على نشر نفوذهم في تلك الجزيرة، وتجلى ذلك في الحملة التي قام بها الأسطول العربي من الشام في سنة ٣١هـ/٦٥٢م وبمعاونة من الأسطول المصري، في الهجوم على صقلية، وقد تمكنت تلك القوات العربية من هزيمة جيش الروم داخل صقلية، ثم مالبثوا أن عادوا مظفرين إلى

الشام^(٢٩٩).

وقد ظلت أبصار المسلمين متطلعة إلى الاستيلاء على جزيرة صقلية حتى تم لهم ذلك في العهد الأغلبى^(٣٠٠) على يد القائد أسد بن الفرات الذى بدأ غزوها فى عام ٢١٢هـ/٨٢٧م، وأخذ يخضع مدنها الواحدة تلو الأخرى حتى أصبحت صقلية تابعة للمسلمين^(٣٠١).

وعندما استقر الفاطميون ببلاد المغرب وقضوا على حكم الأغالبة، كان من الطبيعى أن يفرضوا سلطانهم على جزيرة صقلية. وبالفعل تمكن أبو عبد الله الشيعى من الاستيلاء عليها سنة ٢٩٥هـ/٩٠٨م، ولما انتقل الفاطميون من المغرب إلى مصر لم يتخلوا عن حكم صقلية وبتروكه للمغاربة كما فعلوا ببلاد المغرب. وإنما فضلوا فصل صقلية عن بلاد المغرب، وجعلوها خاضعة لهم خضوعاً مباشراً، وذلك لضمان بقائها قاعدة بحرية لهم. يستطيعون من خلالها السيطرة على المغرب، إذا حاول الانفصال عنهم^(٣٠٢).

ويرجع حرص الفاطميين على الاحتفاظ بنفوذهم فى جزيرة صقلية لأسباب سياسية واقتصادية، حيث كانت الدولة الفاطمية تهدف إلى إنشاء امبراطورية عظيمة فى البحر المتوسط، واتخاذ صقلية قاعدة لأسطولها لتأمين شراغات الروم على صقلية، وتحقيق أطماعها فى مصر، أما من الناحية الاقتصادية، فقد وجد الفاطميون فى صقلية أرضاً مثمرة تمدهم بالمحاصيل كالنخاع والبندق والجوز، كما كان يكثر بها الذهب والفضة والنحاس والرصاص والزئبق وغيرها^(٣٠٣).

وقد استمرت تبعية صقلية للخلفاء الفاطميين بمصر - المعز والعزى والحاكم والظاهر-، على أنه منذ بداية حكم الخليفة الظاهر ٤١١هـ أخذت المنازعات الداخلية تدب بين المغاربة والحند الفاطميين، وانتهز الروم هذه المنازعات فشنوا حملتين على صقلية سنة ٤٢٩هـ و ٤٣٠هـ واستولوا على مسينا^(٣٠٤) ومعظم الساحل الشرقى ولكن سكانها من المسلمين دافعوا عنها، ثم أخذت سطوة النورمانديين تظهر بصورة واضحة فى سنة ٤٤٤هـ فسيطروا على الجزيرة حتى سقطت فى أيديهم سنة ٤٨٤هـ. ولم يستطع الخليفة المستنصر بالله مد يد العون لسكان الجزيرة أو أن يقف فى وجه الغزاة لانشغاله بالاضطرابات الداخلية التى ألمت بمصر فى عهده^(٣٠٥).

وكان من الطبيعى أن يكون لصقلية علاقات وثيقة مع مصر على مختلف الأصعدة. وقت خضوعها لحكم الفاطميين بمصر، بل إن الخلفاء الفاطميين كانوا يحرصون على ود ومجاملة أمرائهم بصقلية، ويتضح ذلك مما ذكره "المسبحى" من أن الخليفة الظاهر سير فى شهر رجب سنة ٤١٤هـ إلى صاحب صقلية أحمد بن يوسف الأكل، الشاهد المعروف بابن رزق وحمل معه هدية حسنة ومغنيين من القصر وغير ذلك. وشقت البلد بالبطول والبوقات. وخلق الظاهر على رئيس المركب الذى سيحملهم إلى صقلية^(٣٠٦).

كما أن العلاقات التجارية التى ربطت ما بين مصر الفاطمية وصقلية لم تنقطع أو اصلها عقب سقوط صقلية فى يد النورمانديين إلا فترة يسيرة وسرعان ما عادت تلك العلاقات إلى سابق عهدها، وسارت بصورة منتظمة بين البلدين^(٣٠٧). ويتضح ذلك من منشور

أصدره الملك روجر الثانى فى سنة ٥٣٢هـ / ١١٣٧م إلى أهل سالرنو يعدهم فيه جزاءً على ولائهم له ولأسرته بأن يستخدم ما فى وسعه من نفوذ لدى البلاط الفاطمى حتى تخفض الرسوم التى يدفعونها فى الإسكندرية إلى مستوى الرسوم التى كان التجار الصقليون يدفعونها، وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على العلاقة الودية التى ربطت ما بين صقلية فى العهد النورماندى والفاطميين بمصر، والذى كان من جرائها أن عومل التجار الصقليون معاملة ممتازة بالقياس إلى غيرهم من التجار الأوربيين^(٣٠٨).

ومما يؤكد حسن العلاقة التى ربطت بين الخلفاء الفاطميين بمصر وملوك النورمان بصقلية ما ذكره ابن ميسر، أنه وصل إلى مصر فى جمادى الأولى سنة ٥١٢هـ رسول من صاحب المهديّة الأمير تاج الخلافة أبى منصور حسن بن على بن يحيى بن تميم بن المعز بن باديس، يخبر الخليفة الأمر بأن روجار بن روجار ملك صقلية، تواصلت أذيته واستعد لمحاربته، ويطلب من الخليفة الأمر أنه يبعث إلى روجار ليثنيه عن ذلك، وبالفعل سير الأمر إلى روجار رسولا تمكن من الصلح بينهما^(٣٠٩).

وربما كان حرص الفاطميين على توطيد علاقاتهم مع صقلية فى العصر النورماندى، لما تمتعت به هذه الجزيرة من موقع مهم يتوسط ما بين الشرق والغرب، جعل أكثر السفن الداهية من مصر إلى إيطاليا وجنوب فرنسا تمر بسواحلها، وتبيع بمدنها الساحلية ما تحمله من منتجات مصر، وتبتاع من هنالك القمح والفاكهة والمنسوجات الحريرية الفاخرة^(٣١٠).

وتعد المنسوجات الصقلية من أهم السلع التى أقبلت مصر فى العصر الفاطمى على استيرادها من تلك الجزيرة، وقد أشار إلى ذلك ناصر خسرو حيث ذكر أنه كان بمصر أقمشة كتانية رقيقة وثياب منقوشة جلبت من صقلية، وكان يباع الثوب منها فى مصر بعشرة دنانير مغربية^(٣١١). كما ورد فى وثائق الجنييزة أن رطل الحرير الصقلى كان فى منتصف القرن الخامس الهجرى / ١١م يبلغ حوالى دينارين ونصف^(٣١٢).

ومن المرجح أن إقبال مصر على استيراد المنسوجات الحريرية من صقلية فى ذلك الوقت، إما لقلّة ما أخرجته المناسج المصرية منه وتوافر إنتاجه فى صقلية^(٣١٣)، أو لتفوق تلك المنسوجات الصقلية على الأقمشة التى أنتجتها المصانع المصرية^(٣١٤).

هذا وقد حرص أفراد الأسرة الفاطمية الحاكمة بمصر على اقتناء الملابس الصقلية، إذ ورد أنه حينما توفيت الأميرة عبدة بنت المعز لدين الله عام ٤٤٢هـ، تركت ثلاثين ألف شقة صقلية^(٣١٥)، وأنه عندما أخرجت بعض الدخائر من خزائن الفرش الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، كان من جملة ما عثر عليه من صناديق مملوءة بفاخر الملابس المستعملة، كان من ضمنها الملابس الصقلية^(٣١٦).

أما بالنسبة للناحية الفنية بصقلية، فمن الجدير بالذكر أن تلك الجزيرة كانت خاضعة للحكم البيزنطى طيلة ثلاثة قرون قبل الفتح الإسلامى لها^(٣١٧)، ومن ثم فقد خضعت للتأثير الفنى البيزنطى، ومن الطبيعى أن يستمر وجوده خلال الحكم الإسلامى لها، بل واستمر كذلك بعد استيلاء النورمانديين عليها. وقد ظهر هذا التأثير جلياً على سبيل المثال

فى المنسوجات الصقلية إذ احتوت على موضوعات ذات صلة وثيقة بالزخارف البيزنطية المعاصرة^(٣١٨).

كما تأثرت صقلية بالمؤثرات العراقية والمغربية أثناء خضوعها للحكم الأغلبى، كما أنها خضعت لتأثيرات فاطمية قوية ليست فى فترة خضوعها للحكم الفاطمى فحسب بل أيضاً بعد استيلاء النورماندين عليها، وقد أسهم فى ذلك أن سبل الاتصال بين مصر وتلك الجزيرة لم تنقطع عقب استيلاء النورماندين عليها. بل إن العصر الإسلامى بتلك الجزيرة كما يذكر "ريتزيانو" لم ينته بسقوطها فى يد النورماندين، وأن وجود العرب المادى والمعنوى بها استمر ما يزيد عن مائة وخمسين سنة أخرى^(٣١٩).

ومن ثم فقد ظهر بتلك الجزيرة التأثير الإسلامى بوجه عام والفاطمى على وجه الخصوص فى العمائر النورماندية وزخارفها^(٣٢٠)، وكذلك انتشر بها فن التصوير الفاطمى على رسوم الفرسكو^(٣٢١)، وغير ذلك من أنواع الفنون^(٣٢٢). وهذا أمر طبيعى إذ أنشأ الفاطميون بتلك الجزيرة العديد من المنشآت الدينية والمدنية والحربية^(٣٢٣)، كما أن الملك "روجار" اعتمد على الأيدى العاملة الإسلامىة التى كانت موجودة بصقلية، ولم يجد بديلاً عن استخدامهم^(٣٢٤). وقد كانت تلك الأيدى العاملة مدربة على الأساليب الفنية الفاطمية. وذلك إلى جانب ما كان يصل إلى تلك الجزيرة من المنتجات المصرية الفاطمية سواء كان ذلك أثناء خضوعها للحكم الفاطمى، أو عقب استيلاء النورماندين عليها.

وإذا كان التأثير الفاطمى قد ظهر قوياً فى صقلية، فهل كان لصقلية تأثير على النواحي الفنية فى مصر الفاطمية؟ وبطبيعة الحال فإن الإجابة على هذا التساؤل لن تتضح إلا بعد دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر. وإذا كانت الدراسة فى هذا الباب تبحث فى دور الصلات الحضارية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فقد اتضح تشعب الصلات الحضارية بين عصر وصقلية، والتى من خلالها يمكن أن تصل التأثيرات الصقلية إلى مصر. وإذا أضفنا إلى ما سبق ذكره من تلك العوامل الحضارية، أنه حدث عقب استيلاء النورماندين على صقلية أن هاجر العديد من أهل هذه الجزيرة إلى مصر، ممن لم يستطيعوا الصمود فى وجه الأحداث التى طرأت عليها، أو الانسجام مع الأوضاع الجديدة بها^(٣٢٥). وقد كان من بينهم العديد من أصحاب العلم والثقافة^(٣٢٦)، وقد وجدوا كل حفاوة وإكرام من الخلفاء الفاطميين ووزرائهم وأهل البلاد^(٣٢٧). ويذكر فى شأنهم "ريتزيانو" أنه: "لا يمكننا أن نستهيى بأهمية الدور الذى لعبه هؤلاء المهاجرون الصقليون فى مصر الفاطمية التى كانت تزدهر فيها الحركة الأدبية والعلمية والفنية، ولا بمساهماتهم فى إحياء الثقافة وفى التدريس خلال إقامتهم بالقطر المصرى"^(٣٢٨).

وليس عن المستبعد أن يكون من بين هؤلاء المهاجرين من صقلية إلى مصر بعض من الفنانين الذين ربما أسهموا بدور فى النواحي الفنية فى البلاد، شأنهم فى ذلك شأن أمثالهم من العلماء والأدباء الذين كان لهم مساهماتهم فى الحياة الأدبية والعلمية فى مصر الفاطمية، وربما يؤيد ذلك أن المقريزى أشار فى حديثه عن الاحتفالات التى كانت تجرى بمصر الفاطمية يوم فتح الخليج إلى نوع من العشارى يسمى "الصقلى" وذكر أن الذى

انشأه نجار من رؤساء الصناعة صقلى وأنه زاد فيه على الانشاء المعتاد فنسب اليه^(٣٢٩)، ومن ثم فليس من المستبعد أن يكون بمصر خلال العصر الفاطمي كثير غيره من الصناع والفنانين.

٢- المناطق التي لم تخضع للحكم الإسلامي :

كانت لمصر قبل الفتح الإسلامي علاقات قوية وخاصة على المستوى الاقتصادي مع بلدان الغرب المسيحي، وقد استمرت تلك العلاقات بعد الفتح الإسلامي لها، إذ كانت مقصداً للتجار الأوربيين الراغبين في منتجات الشرق الأقصى التي تتدفق عليها، كما ظلت محط مرور هؤلاء التجار في طريقهم من بلادهم طلباً لسلع الشرق^(٣٣٠).

وتعد المدن الإيطالية البحرية أكثر المناطق اتصالاً من الناحية التجارية بمصر، وقد سعت تلك المدن إلى تدعيم علاقاتها التجارية مع مصر باعتبار أن الطريق التجاري الذي كان يمر بها أفضل بكثير من الطريق البري الذي يخترق بلاد الجزيرة والشام، وذلك لسرعته ولرخص تكاليف النقل فيه^(٣٣١).

ومن الدلائل على وجود تلك العلاقات التجارية بين مصر وبعض المدن الإيطالية في القرن الثالث الهجري / ٩م، أنه إثر تحريم الامبراطور البيزنطي "ليو الأرمني" (١٩٨-٢٠٥هـ / ٨١٣-٨٢٠م) على رعاياه السفر إلى مصر والشام، قام دوق البندقية اقتداءً به بتحريم مواطنيه الاتصال ببلاد المسلمين، ذلك الأمر الذي يشير إلى وجود علاقات تجارية بين البندقية من جهة ومصر والشام من جهة أخرى^(٣٣٢).

ومنذ أن تم للفاطميين الاستيلاء على مصر أخذت العلاقات التجارية بينها وبين المدن البحرية الإيطالية في الازدياد، وربما يرجع ذلك إلى وجود صلات تجارية طيبة بين الفاطميين أثناء وجودهم في بلاد المغرب مع تلك المدن وخاصة البندقية وأمالفي، ومن ثم عملوا وهم بمصر على استمرار تلك العلاقات ونموها^(٣٣٣).

ومن ناحية أخرى فقد حرصت بعض تلك المدن الإيطالية على تدعيم علاقاتها التجارية مع مصر الفاطمية، فلم تلتزم البندقية على سبيل المثال بتعهداتها للامبراطور البيزنطي حنا زيمسكس بقطع علاقاتها التجارية مع مصر الفاطمية، وفقاً للقرار الذي أصدره سنة ٣٦١هـ / ٩٧١م والذي حرم فيه عليهم نقل الحديد والسلاح والأخشاب اللازم لصناعة السفن إلى مصر^(٣٣٤). وقد كانت البندقية ترسل سفراءها إلى مصر لعقد الاتفاقيات التجارية معها، ومنها تلك السفارة التي وفدت إلى الخليفة الفاطمي العزيز سنة (٣٨١هـ / ٩٩١م)، وتمكنت من عقد اتفاقية تجارية معه^(٣٣٥). ومما يؤكد كثرة التجار البنادقة في مصر الفاطمية أنه كان لهم بها فنادق خاصة بهم^(٣٣٦).

كما كان لمدينة جنوة علاقات تجارية مع مصر الفاطمية، حيث كانت تبخر سفنهم التجارية إلى موانئها في النصف الأخير من القرن الخامس الهجري / ١١م، وقد عمل تجارها على تدعيم علاقاتهم التجارية مع مصر، واستجاب الخلفاء الفاطميون لروغبتهم في الحصول على أمان لهم ولسفنهم، وذلك تشجيعاً للتجار مع تلك المدينة^(٣٣٧). وقد عقد الجنوبية معاهدات في سنوات ٥٢٦هـ / ١١٣١، ٥٥٠هـ / ١١٥٥م، ٥٦٠هـ / ١١٦٤م وبمقتضى

هذه المعاهدات حصلوا على امتيازات وحقوق تجارية مع مصر والشام مقابل تلك التي حصل عليها البنادقة في ذلك الوقت في بيت المقدس، وطرابلس. والإسكندرية^(٣٣٨). كما ارتبطت مدينة أمان في أيضاً بعلاقات تجارية وثيقة مع مصر في العصر الفاطمي، وكان لتجارهم فنادق خاصة بهم بالإسكندرية^(٣٣٩)، وقد تمتعت مدينة فلورنسة بنشاط تجاري واسع مع مصر الفاطمية، كما كان لتجارها أيضاً فنادق خاصة بهم كغيرهم من تجار المدن الإيطالية الأخرى^(٣٤٠).

أما مدينة بيزة فقد عملت هي الأخرى على تدعيم علاقاتها التجارية مع مصر الفاطمية وذلك منذ أن تحولت إلى النشاط البحري في أواخر القرن الخامس الهجري/ ١١م، وقد أرسلت في سنة ٥٤٩هـ / ١١٥٤م سفيراً إلى الخليفة الفاطمي الظافر. وذلك لتصفية الرواسب الناجمة عن حادثة إعتداء بعض البيزيين على بعض المسلمين بالقتل، ومحاولة استرضاء مصر عن طريق تعهدها بعدم تقديم أية مساعدة للصليبيين أو غيرهم من أعداء مصر^(٣٤١)، ومن ناحية أخرى فقد كان للتجار البيزيين فنادقين أحدهما بالإسكندرية والآخر بالقاهرة^(٣٤٢).

ولم تقتصر علاقات مصر التجارية مع الغرب المسيحي على علاقاتها مع المدن البحرية الإيطالية، إذ كانت هناك ثمة علاقات بينها وبين فرنسا بل وربما إنجلترا، ومن المعتقد أن الأندلس كان لها دور في نقل سلع هذين القطرين إلى مصر^(٣٤٣). وقد لعب التجار اليهود الراهدانية الذين كانوا يأتون من جنوب فرنسا منذ أوائل القرن الثالث الهجري/ ٩م، دوراً في نقل السلع التجارية ما بين الشرق والغرب متخذين من مصر موضع انتقال لتجارهم تلك^(٣٤٤).

وهناك عاملان آخران أسهما في تفعيل النشاط الحضاري بين مصر وبلاد الغرب المسيحي، أولهما: الحروب الصليبية^(٣٤٥)، والتي على الرغم مما نجم عنها من غرس بذور الكراهية لدى أهل الشرق بالنسبة للأوروبيين المعتدين، فقد كان لها دور مهم في الاحتكاك بين الطرفين. عما أتاح لكل منهما التعرف على نظم وتقاليد الآخر^(٣٤٦). وربما كان عن النتائج الإيجابية لتلك الحروب وله علاقة بما نحن بصدد، أنه قدم على مصر في العصر الفاطمي بعض السفراء الصليبيين إلى الخليفة العاضد ووزيره شاور، وذلك في سنة ٥٦٢هـ / ١١٦٧م. وأنه كان للمؤرخ الصليبي وليم الصوري عدة مؤلفات بها معلومات قيمة عن الحياة الاجتماعية والفنية لمصر في العصر الفاطمي^(٣٤٧)، ومما يزيد من أهميتها أنه وصف على سبيل المثال القصور الفاطمية بأنها كانت فخمة، وبها أروقة مرصوفة رصفاً ثميناً. وأن سقفها كانت تحتوي على زخارف مذهبة بدية. وكان يحيط بها بوائك محمولة على أعمدة رخامية آخرة متعددة الألوان، كما كان بالقصر نافورة يجري فيها الماء راقعاً صافياً. ويصل إليها من خلال أنابيب من الذهب والفضة^(٣٤٨).

أما بالنسبة للعامل الآخر فهو الحج، حيث كان هناك أعداد كبيرة من الحجاج الأوروبيين يحجون إلى بيت المقدس، وكان بعضهم ينتمى الفرصة للمرور على القاهرة، كما أن بعضهم كان يقوم بمباشرة العمليات التجارية^(٣٤٩)، وليس من المستبعد أن يكون لهم تأثير

ولو محدود على الحياة الفنية في مصر الفاطمية.

ولكن إلى أى مدى كان للصلات الحضارية بين مصر والغرب المسيحي من أثر على النواحي الفنية؟ وواقع الأمر أن تحديد نصيب الشرق الإسلامي بصفة عامة على المظاهر الحضارية والفنية في الغرب الأوربي المسيحي، من الأمور التي لانجد كبير عناء في تحديدها^(٣٥٠)، أما بالنسبة لتحديد التأثير الأوربي المسيحي على الشرق الإسلامي بوجه عام وعلى مصر بوجه خاص في الفترة قيد البحث^(٣٥١)، فهو أمر لاشك صعب تحديده، وإن كان من غير المستبعد أن يكون له تأثير ولو جزئي على النواحي الفنية بمصر سواء أكان هذا التأثير بشكل مباشر أم غير مباشر.

وأول ما نذكره في هذا الشأن أن مصر قد استفادت من علاقاتها التجارية مع الغرب المسيحي، فإذا كانت السفن الأوربية تقصد الموانئ المصرية لتحمل المنتجات المصرية أو ما يصل إليها من منتجات الشرق الأقصى، فإن تلك السفن الأوربية لم تكن تقصد الموانئ المصرية خالية بل كانت تحمل معها منتجات أوربا التي كان يقبل عليها التجار المصريون ويطرحونها في الأسواق المصرية، وقد اشتهرت بعض تلك الأسواق بأنواع معينة من السلع الأوربية^(٣٥٢).

وكانت المنسوجات الأوربية على رأس قائمة السلع التي حملتها السفن الإيطالية إلى مصر^(٣٥٣)، والتي كانت تأتي من البندقية وغيرها^(٣٥٤)، كما حمل التجار الجنوبيون إليها أيضاً الأقمشة القطنية ذات الوبر الشديد التحمل والمثانة، وهي من منتجات إقليم بافيا وميلان، وكانت تأتي إلى جنوة بواسطة لومبارديا^(٣٥٥). ومن ناحية أخرى فيبدو أن فرنسا قد اشتهرت أيضاً خلال القرن الرابع الهجري / ١٠ م بصناعة الحرير وتصديره إلى بعض البلدان الإسلامية^(٣٥٦). كما كانت صناعة الأقمشة والمنسوجات من الصناعات المزدهرة في إنجلترا، وكانت من السلع التي تصدرها إلى أنحاء القارة الأوربية زمن الملك أوفاملك مرسيا بانجلترا^(٣٥٧). هذا وقد ذكر المقرئ في أحداث سنة ٤١٥ هـ أن الخليفة الحافظ قد ارتدى ثوب بنكي أحمر مذهب، ووضع على رأسه عمامة شرب بنكي مذهب^(٣٥٨). ويعتقد بعض الباحثين أن تلك الكلمة "بنكي" انجليزية الأصل تدل على اللون السوردي الخفيف "Pink"، وأن المقرئ قد طوع تلك الكلمة الأجنبية بتعريبها لأنه لم يجد بين يديه الكلمة العربية التي تحقق غرضه^(٣٥٩). ومن السلع الأوربية التي وصلت إلى الأسواق المصرية أيضاً الحديد والنحاس والأخشاب والأجواخ والمصنوعات الحديدية والفضية والبلور الصخري^(٣٦٠)، ومن المعتقد أن كنوز البلور الصخري التي وجدت في العصر الفاطمي كان يجلب معظمه من المناجم الموجودة في الغرب المسيحي، والقليل منها من بلاد المغرب الأقصى^(٣٦١).

ومن ناحية أخرى فلم تكن بلدان الغرب الأوربي المسيحي خالية من بعض المظاهر الفنية، وخاصة أنها كانت خاضعة لحكم الامبراطورية الرومانية^(٣٦٢)، ذات الحضارة العريقة. ومن ناحية أخرى فقد ازدهرت في بعضها عدة صناعات، كصناعة السيوف والأواني الخزفية والزجاجية بالإضافة إلى المنسوجات^(٣٦٣).

ومن ثم فعندما نتناول علاقة الشرق الإسلامى بوجه عام ومصر على وجه الخصوص مع الغرب المسيحى، يجب ألا ننفل إمكانية وجود دور إيجابى لهؤلاء الأوربيين فى الحياة الفنية. وخاصة أنهم قد تواجدوا بأعداد كبيرة بمصر خلال العصر الفاطمى، ليس بالإسكندرية فحسب بل أيضاً فى القاهرة، بل وإنهم حتى بعد قيام الحروب الصليبية الأولى، كانوا يعاملون بالقاهرة معاملة تتسم بالتسامح^(٣٦٤).

ومن ناحية أخرى فقد أذنت الحكومة الفاطمية فى مصر للتجار الإيطاليين وغيرهم من الأوربيين بإنشاء الفنادق الخاصة بهم. وكان لكل جالية أجنبية بالإسكندرية فندق يقيم فيه التجار ويحفظون فيه بضائعهم إما فى داخل المدينة أو خارجها^(٣٦٥). وقد كانت فنادقهم تلك يحتوى كل منها على كنيسة صغيرة يقيم فيها التجار شعائرهم الدينية، وبكل فندق فرن يصنعون فيه الخبز، وحمام، ومكان يجاز لهم فيه بشرب النبيذ^(٣٦٦). كما كان يوجد بالقاهرة أيضاً خلال العصر الفاطمى حى للفرنج، وقد كان يقع على مقربة من باب النصر، وكان يعيش فيه المستوطنون منهم بمصر، ويقيم فيه تجارهم عندما يفدون إليها^(٣٦٧).

وليس أدل على ما ذهبت إليه الدراسة من إمكانية نقل هؤلاء الأوربيين بعض المظاهر الفنية فى مصر خلال العصر الفاطمى، ما ذكره المقرئى نقلاً عن ابن الطوير، عند حديثه عن المناخ السعيد ذلك الحى الصناعى الكبير فى العصر الفاطمى، حيث ذكر: "وأما المناخات ففيها من الحواصل ما لا يحصره إلا القلم من الأخشاب والحديد والطواحين النجدة والغشيمة وآلات الأساطيل من الأسلحة المعمولة بيد الفرنج القاطنين فيه والقنب والكتان... وقد أدركت هذه الدولة معنى دولة بنى أيوب منه شيئاً كثيراً فى هذا المكان انتفع به، وإليه يأوى الفرنج فى بيوت برسمهم وكانت عدتهم كثيرة ففيه من النجارين والجزابين والدهانين والخبازين والخياطين والفعلة ومن العجائين والطحانيين..."^(٣٦٨).

ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء الصناع الفرنجة كانوا موضع عناية الدولة الفاطمية ووزرائها^(٣٦٩). وقد فسر تواجد هؤلاء الصناع الفرنجة بالقاهرة فى العصر الفاطمى، بأن الفاطميين استقدموهم من بلادهم واجتذبوهم بالرواتب المغرية والمعاملة الحسنة، أو أنجهم من الرقيق الذين علموهم مختلف الحرف والصنائع^(٣٧٠)، أو ربما أتت بهم سفن الجمهوريات التجارية الإيطالية^(٣٧١).

وقد أوضح "المقرئى" نقلاً عن ابن الطوير أيضاً إحدى طرق وصول هؤلاء الصناع الفرنجة إلى المناخ، فذكر أن الأسطول الفاطمى المتجه إلى غزو الفرنج كان يخرج من عند منطرة المقس بعد أخذ مباركة الخليفة وتوديعه، ثم يتجه إلى دمياط ومنها إلى البحر الملح (الأبيض المتوسط) ليكون له ببلاد العدو صيت وهيبة. "واتفق مرة أن قدم على الأسطول سيف الملك الجمل فكسب بعطشه عظيمة فيها ألف وخمسمائة شخص بعد أن بعث عليهم بالقتال وقتل منهم نحو من مائة وعشرين رجلاً وحضر إلى القاهرة فرح الخليفة وركب إلى المقس وجلس بالمنطرة للقائهم وأطلقوا الأسرى بين يديه تحت المنطرة من جانب البر فاستدعيت الجمال لركوبهم وشق بهم القاهرة ومصر وهم كل اثنين

على جمل ظهراً لظهر وعاد الخليفة إلى القصر فجلس في إحدى مناظره لنظرهم في جوازهم فلما عادوا بهم من مصر ساروا بهم إلى المناخات فصح منهم ألف رجل فأنضافوا إلى من في المناخ وأما النساء والصبيان فإنهم دخلوا بهم إلى القصر بعد أن حُمل منهم للوزير نصيب وافر وأخذ الجهات والأقارب بقيتھن فيستخدمونھن ويعلمونھن الصنائع ويتولى الأستاذون تربية الصبيان وتعليمھم الخط والرماية..." (٣٧٢).

هوامش الفصل الثالث

المبحث الأول:

- ١- مصطفى دسوقي كسبة: المسلمون فى أوربا التاريخ والأقليات، هدية مجلة الأزهر، عدد ذى الحجة ١٤١٢م، ص ٧، ٨.
- ٢- عن الامبراطورية الرومانية، راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: أوربا العصور الوسطى، الجزء الأول، التاريخ السياسى، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٢٥ وما بعدها.
- ٣- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤١.
- ٤- أطلق العصر البيزنطى على تاريخ الدولة الرومانية الشرقية منذ أوائل القرن الثامن الميلادى حتى افتتاح الصليبيين للقسطنطينية (أو يزنطا القديمة) عام ١٢٠٤م، وذلك لأسباب سياسية واجتماعية تميزت بها هذه المرحلة من تاريخ الدولة الشرقية. انظر: محمد عيد الله عنان: المرجع السابق، ح ١ ص ١١٤.
- ٥- حسين محمد ربيع: دراسات فى تاريخ الدولة البيزنطية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٩.
- ٦- انظر: ص (.) .
- ٧- انظر: ص () ح () .
- ٨- منى بدر: المرجع السابق، ص ٦١-٦٣.
- ٩- انظر: ص () .
- ١٠- انظر: ص () .
- ١١- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ١٢٩: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤، ٥.
- ١٢- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٢٩٨.
- ١٣- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ١١٨.
- ١٤- انظر: لينبول، ستافلى: المرجع السابق، ص ٨٨.
- ١٥- ليلى عبد الجواد إسماعيل: علاقة دولة الروم بمصر، عصرى الطولونيين والإخشيديين، دار الثقافة العربية، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعى، ١٩٨٨م، ص ٢٥.
- ١٦- المرجع نفسه: ص ٢١، ٦٤؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ١١٨؛ مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ١٩٣.
- ١٧- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص ٦٥.
- ١٨- انظر: ابن سعيد: المصدر السابق، ص ١٦٧، ح ١ من نفس الصفحة.
- ١٩- أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص ٣٠٨.
- ٢٠- انظر نص هذه الرسالة عند ابن سعيد: المصدر السابق، ص ١٦٧-١٧٢؛ القلقشندى: المصدر السابق، الجزء السابع، ص ٩-١٨.
- ٢١- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص ٣٥٥.

- ٢٢- ابن سعيد: المصدر السابق، ص ١٧٨.
- ٢٣- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص ٣٩.
- ٢٤- محمد جمال الدين سرور: الحضارة الإسلامية في الشرق، ص ٧٢.
- ٢٥- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص ٩٦.
- ٢٦- ابن سعيد: المصدر السابق، ص ١٦٤.
- ٢٧- سيده إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ١٣٧.
- ٢٨- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص ٩٦، ٩٧.
- ٢٩- للاستزادة. انظر: ليلى عبد الجواد: المرجع السابق، ص ٩٧-٩٩.
- ٣٠- السيد الباز العريني: الحضارة والنظم الأوربية في العصور الوسطى، القسم الأول، دار النهضة العربية، بيروت، بدون، ص ٩٩.
- ٣١- محمد فتحي الشاعر: المرجع السابق، ص ١٤.
- ٣٢- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص ٧٩.
- ٣٣- ابن سعيد: المصدر السابق، ص ١٧٢.
- ٣٤- راجع: أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٥١.
- ٣٥- كانت لبيزنطة شهرة واسعة في إنتاج الحرير، حيث كان بها مصنع النسيج الامبراطوري الذي يعمل فيه أعداد كبيرة من الرجال والنساء ينسجون الحرير والديباج والموشى والأقمشة المقصبة، التي كانت موضع إعجاب لأمم مختلفة في ذلك الوقت، وقد كان هناك إقبال شديد من الشرق الإسلامي والغرب الأوربي وشعوب الخزر في الشمال على شراء الديباج البيزنطي الموشى. انظر: محمد فتحي الشاعر: المرجع السابق، ص ١٣، ١٤.
- ٣٦- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص ٨٣-٨٥.
- ٣٧- انظر ص () .
- ٣٨- انظر: ص () .
- ٣٩- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الدولة الفاطمية، ص ١٤١.
- ٤٠- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٨٢.
- ٤١- ذكر المقرئ أن تلك الصوافي كانت مينا مجراً بالذهب بكعوب، وأنها أخرجت من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية وقومت كل صينية منها بثلاثة آلاف دينار وصارت جميعها إلى ناصر الدولة بن حمدان. انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٥.
- ٤٢- ابن تغري بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٥١؛ وانظر: محميد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ١٦٥؛ أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٧٢.
- ٤٣- انظر: المقرئ: اتعاط الحنفاء، الجزء الثاني، ص ٣٩، ٤٠.
- ٤٤- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ٨٨.

- ٤٥- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٣٥٥: محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ١٦٧. ١٦٨.
- ٤٦- سيد أحمد على الناصرى: الروم والمشرق العربى. مركز النشر لجامعة القاهرة، ١٩٩٣ م، ص (م) من المقدمة.
- ٤٧- محمد عبد الله عنان: المرجع السابق، ص ١١٥.
- ٤٨- حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص ١٨٢.
- ٤٩- ناصر خرو: المصدر السابق، ص ٩٢.
- ٥٠- ابن الزير: المصدر السابق، ص ٧٤.
- ٥١- المقرئى: اتعاظ الحنفا: الجزء الثانى، ص ١٩٤.
- ٥٢- ابن الزير: المصدر السابق، ص ٧٦.
- ٥٣- ابن الزير: المصدر السابق، ص ٨١.
- ٥٤- تمتعت عصر بازدهار اقتصادى خلال العصر الفاطمى، حتى فى بعض أوقات الأزمات السياسية والاقتصادية، ويبدو أن ذلك يرجع إلى حركة التجارة العالمية عبر أراضيها. انظر: أحمد السيد الصاوى: مجاعات مصر الفاطمية، أسباب ونتائج، دار التضامن، بيروت، ١٩٨٨ م، ص ١٤٦.
- ٥٥- حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص ١٦٠.
- ٥٦- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ٣٢٤.
- ٥٧- سليمان مصطفى زبيس: المرجع السابق، ص ٥٩٦.
- ٥٨- من المعروف أن حارة الروم اختطت بالقاهرة للروم الذين دخلوا مصر مع جوهر الصقلى. انظر ص ()، وربما كان القصد هنا أن التجار البيزنطيين كانوا ينزلون فى هذا الحى بعد ذلك.
- ٥٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٢١.
- ٦٠- نريمان عبد الكريم: المرجع السابق، ص ١٠٦.
- ٦١- غنى عن البيان أن البحث لايهتم برصد التأثيرات المصرية على الفنون المختلفة، إلا ما كان منه ذا دلالة بالنسبة للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر.
- ٦٢- محمد مصطفى: بحث بعنوان "تصوير الحياة اليومية فى الفن المصرى الإسلامى"، مجلة المجلة، العدد الأول، يناير ١٩٥٧ م، ص ٨٤.
- ٦٣- جواتياين. س. د: المرجع السابق، ص ١٧٢.
- ٦٤- عرف القشقندى السقلاطون، أنه نوع من الملابس الحريرية الفاخرة، وهى ملونة بالألوان القرمزية وغيرها. وذكر أنه اسم بلد بالروم تصنع فيه تلك الملابس وإليه تنسب. كما صنع أيضاً فى بغداد وتبريز. انظر له: المصدر السابق. الجزء الثالث، ص ٥٤٦. ويرجع بعض الباحثين أن كلمة السقلاطون Cielaton مشتقة من Cycle وأنه أطلق عليها هذا الاسم بسبب رسومات الدوائر التى كانت تحملها تلك المنسوجات. راجع: السيد عبد

العزیز سالم: تاریخ مدينة المریة الإسلامية قاعدة أسطول الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، ١٩٨٤م، ص ١٥٧، ١٥٨.
٦٥- محمد عبد العزیز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ٥٣، ٥٤.
٦٦- راشد البراوی: المرجع السابق، ص ١٣٣.
٦٧- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٦٤.
٦٨- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٠٩. يذكر سيرجنت أن اسم البوقلمون يدل ضمناً أنه لابد قد أنتج في المقاطعات الشرقية للإمبراطورية البيزنطية في زمن الساسانيين، وأن الكلمة نفسها "بوقلمون" مشتقة من أصل إغريقي. انظر:

Serjeant, R. B., Op. Cit., p. 143.

- ٦٩- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١١١. وأشار لينبول أن هؤلاء الحرس الديالمة كانوا يرتدون الحلل السندسية المصنوعة في بلاد الروم. انظر له: المرجع السابق، ص ١٤٢.
٧٠- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٢٣.
٧١- أمينة أحمد الشوريجي: المرجع السابق، ص ٢٣٨؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٥٨٤.
٧٢- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢١٠؛ نريمان عبد الكريم: المرجع السابق، ص ١٣٢.
٧٣- النويري: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص ١٨٩.
٧٤- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص ٢١٨.
٧٥- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢١٠.
٧٦- حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص ١٥٩.
٧٧- كان إخوان الصفا ينتمون إلى المذهب الشيعي والإسماعيلي على وجه الخصوص. للاستزادة. انظر: محمد فريد حجاب: الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٣٧٨، ٣٧٩. وقد ظهرت جماعة إخوان الصفا حسب أغلب الآراء خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م في مدينة البصرة وفروعها في بغداد وسليمة بسوريا ومصر. صابر عبده أبا زيد: بحث بعنوان "التوفيق بين الدين والفلسفة عند إخوان الصفا"، مجلة كلية الآداب بقنا، العدد الثالث ١٩٩٤م، ص ٩. وكان الأثر اليوناني هو الشائع عند إخوان الصفا بل كان هو الظاهر لديهم على غيره حتى كاد أن يطمس الأساس الإسلامي العربي. المرجع نفسه: ص ١٧.
٧٨- انظر: محمد فريد حجاب: المرجع السابق، ص ٢٩٧.
٧٩- ليفي، ر: المرجع السابق، ص ١٢٢؛ وراجح: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧١، ٧٢.
٨٠- منى بدر: المرجع السابق، ص ٣٠٨، ٣٠٩.
٨١- حسن حلاق: بحث بعنوان "فنون النحت والنقش والتصوير"، تاريخ العلوم عند العرب، لعمر فروخ وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٠م، ص ٣٥٨.

٨٢- للاستزادة عن التأثيرات الساسانية في الفن البيزنطي. انظر: رايس، د. ت: بحث بعنوان "فارس وبيزنطة"، تراث فارس، لأربري وآخرون، ترجمة محمد كفاي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٩م، ص. ص ٦٣-٨٢: زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ١٣، ١٤.

٨٣- انظر: ص () .

٨٤- أبو صالح الألفي: موجز في تاريخ الفن العام. دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ١٨٧.

٨٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٢٧.

٨٦- اصطلاح العلماء على توخيد العصرين اليوناني والروماني في مصر تحت اسم "العصر اليوناني الروماني Greco-Roman وفنهما بالفن اليوناني الروماني، وذلك لأن الفن الروماني كان وليد الروح اليونانية، إذ أن الحضارتين متجانستان، ولم يحدث التغير السياسي الناشئ عن حكم الرومان لمصر أثر جوهري على الفنون التي كانت تسود البلاد وهي الفنون اليونانية، كما أن عقائد الديانة الرومانية أصلها يوناني. منى بدر: المرجع السابق، ح ١ ص ٥٥.

٨٧- يمكن تعريف الفن الهلينستي بأنه انصهار الفن الإغريقي "الهيليني" في بوتقة الفنون القديمة التي كانت سائدة لدى الأمم الشرقية بعد فتوحات الإسكندر الأكبر المقدوني في مصر وبلاد ما بين النهرين وبلاد فارس، وتمتد الفترة الهلينستية من الربع الأخير من القرن الرابع قبل الميلاد، حتى نهاية القرن الأول. راجع: أبو الحمد فرغلي: المرجع السابق، ص ٣٤؛ ويج، رينيه: المرجع السابق، ح ١ ص ٤٨؛ شريف يوسف: المرجع السابق، ص ١٩١؛ جواتيان، س. د: المرجع السابق، ص ١٧، ١٨، ٢٩.

ويذكر فريد شافعي أن الفن الهيليني وجد في منطقة الشام القديمة حقلاً عظيماً خصباً تمتد فيه جذوره، وقام فيها ينمو ويزدهر فترة زمنية طويلة، وأخذ يكتسب فيها وفي البلاد التي انتشر فيها طابعاً محلياً يسمى "بالهينستي" نسبة إلى أصله "الهيليني". انظر له: العمارة العربية في مصر الإسلامية، عصر الولاة، المجلد الأول، ص ٩٧.

٨٨- رنسيما. ستيفن: المرجع السابق، ص ٣٠٩؛ والاستزادة عن أصول الفن البيزنطي انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط من الغز الإغريقي حتى الفتح العربي، ص ٦٤؛ محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامي، ص ٢٦؛ مصطفى عبد الله شبيحة: الوحدة الجمالية في مدارس الفن الإسلامي، ص ٧٤.

٨٩- راجع: رايس، د. ت: المرجع السابق، ص. ص ٦٣-٨٤.

٩٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق ص ١٣، ١٤؛ وانظر: عثمان عثمان إسماعيل: نشأة الفن الإسلامي وتأثيره على فنون أوروبا، ص ٦٢.

٩١- أول من ملك مصر من الإغريق هو الإسكندر الأكبر (٣٣٦-٣٢٣ ق.م) الذي نجح في تقويض امبراطورية الفرس وتمكن في سنة ٣٣٣ ق.م من هزيمة ملكهم دارا واستولى على مصر والشام والعراق. وبعد وفاة الإسكندر قسمت ممالكه بين قواده، فملك مصر البطالمة (عن ملوك اليونان)، وكان كل منهم يلقب بـ "بطليموس" ويُعد بطليموس الأول

هو أول ملوك البطالمة في مصر، حيث حكمها عقب وفاة الإسكندر سنة ٣٢٣ ق.م. واستمر حكم الأسرة البطلمية في مصر منذ ذلك التاريخ إلى سنة ٣٠ ق.م. القلقشندی: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٧٦؛ وانظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، ص ١٤.

٩٢- محمد عزت مصطفى: المرجع السابق، ص ١٠٣.

٩٣- محمد حماد: المرجع السابق، ص ٧٠.

٩٤- محمد غيطاس: بحث بعنوان "فن الأقباط في الكنائس والأديرة"، مجلة إبداع، عدد خاص بعنوان "التراث القبطي تراث لكل المصريين"، العدد الثاني، السنة الثانية عشرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، فبراير ١٩٩٤م، ص ٧٦.

٩٥- راجع: جواتيائين، س.د: المرجع السابق، ص ٢٩.

96- Philon., Helen., Early Islamic Ceramics, Ninth to Late Twelfth Centuries, Benaki Museum Athens, Islamic Art Publications, 1980, p. 165.

٩٧- انظر على وجه الخصوص ما ذكر عن علاقاتهم مع الدولة العباسية في بغداد. ص ().

٩٨- ذكر ياقوت الحموي عن أبي منصور أن الصقالبة جيل حمر الألوان صهب الشعور يتاخمون بلاد الخزر في أعالي جبال الروم، وذكر عن غيره أن الصقالبة بلاد بين بلغار وقسطنطينية. انظر له: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤١٦. وأن بلغار هي مدينة الصقالبة ضاربة إلى الشمال. المصدر نفسه: الجزء الأول، ص ٤٨٥. أما المقدسي فقرر عرف الصقالبة بأن بلدهم خلف حوارزم. انظر له: المصدر السابق، ص ٢٤٣.

وذكر المسعودي عن الصقالبة أن مساكنهم بالجدى إلى أن يتصلوا بالمغرب، وهم أجناس مختلفة بينهم حروب، ولهم ملوك. انظر له: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٤٣.

وقد أطلق أحمد أمين لفظ الصقالبة على الأجناس التي تسكن من بلغار إلى حدود القسطنطينية. انظر له: المرجع السابق، الجزء الأول، ح ٢ ص ١٠٣.

ويشير محقق رحلة ابن فضلان أن العلماء الغربيين لم يستطيعوا تحديد مملكة الصقالبة، وأنهم يرون أن البلغار هم الصقالبة. انظر: ح ٣ ص ٦٧ من رحلة ابن فضلان. وذكر أن الصقالبة من سكان الشمال في أوروبا، على أطراف نهر الفلوجا، وعاصمتهم على مقربة من قازان - عاصمة البلغار - اليوم في خط يوازي مدينة موسكو. المصدر نفسه: ص ٢٢ من مقدمة المحقق.

ويذكر محمد عبد العزيز مرزوق أن الصقالبة ربما سمو بهذا الاسم أخذاً من الكلمة الأوربية Esclave التي تعني العبيد أو من كلمة "سلاف" التي كان يطلقها الألمان في العصور الوسطى على أهل الصرب ورومانيا وروسيا وكان معظم هؤلاء المماليك من تلك

الجهات، وإن كان هذا لايعنى أن جميع هؤلاء الصقالبة كانوا من ذلك الجنس. وإن جميعهم كانوا يشتركون بالمال، إذ كانت هناك مصادر أخرى غير الشراء بالمال. مثل أسرى الحرب التي كانت تقع بين العرب والأسبان. وكان هؤلاء الأسرى من جنسيات مختلفة منهم الفرنسي والإيطالي والصقلبي وغيرهم من سكان جزر البحر الأبيض المتوسط. وقد أطلقت كلمة الصقالبة على هؤلاء جميعاً من باب التغليب لأن أغليبيتيم كانت من الصقلب. انظر له: بحث بعنوان "صفحات من الفن الإسلامى فى الأندلس: التحف المصنوعة من العاج" مجلة كلية الآداب. جامعة القاهرة، المجلد السابع عشر، الجزء الثانى. ديسمبر ١٩٥٥م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٧م، ص ٤، ٥.

وذكر سعيد عبد الفتاح عاشور أن السلاف أو الصقالبة انقسموا إلى ثلاثة أقسام كبرى وذلك بعد توسعهم فى أوروبا وازدياد تباعد قبائلهم. وهذه الأقسام الثلاثة هى: أولها السلاف الجنوبيون أو اليوجسلاف فى الجنوب والوسط ويشملون البلغار، والصرب والكروات والسلوفينيين، وثانيهما: السلاف الغربيون فى بولندا وبعض ألمانيا وبوهيميا ومواليا وسلوفاكيا، وثالثها: السلاف الشرقيون أو الروس، وينقسمون إلى الروس الكبار فى الوسط والشمال والروس الصغار فى الجنوب والروس (=) البيض فى الغرب. انظر له: المرجع السابق، ص ٦٠٨، ٦٠٩.

وأشار دنلوب، د. م. أن زكى وليدى فى دراسته عن رحلة ابن فضلان أظهر أن كلمة صقالبة لاتعنى السلاف فقط بل تطلق على الأتراك، (الفنلنديين) وعلى الفنلنديين وحتى على الشعوب الجرمانية. انظر له: المرجع السابق، ح ٩ ص ٢٧٦.

وإن كان كما سبقت الإشارة أن البعض اعتبر البلغار هم الصقالبة. فإن ابن خرداذبة ذكر أن الروس من الصقالبة. انظر له: المصدر السابق، ص ٥١٤. وذكر ابن خلدون أن الروس من طوائف الترك وأنهم يجاورون الروم فى موطنهم، وبلادهم تجاور بلاد أذربيجان. انظر له: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الخامس، ص ٦٠١. أما ياقوت الحموى، فقد عرف الروس بأنهم أمم كثيرة وأنواع شتى وبلادهم متاخمة للصقالبة والترك وأن لهم لغة مستقلة ودين وشريعة لا يشاركون فيها أحد. انظر: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٧٩.

أما بالنسبة لبلاد الخزر، فقد حدد دنلوب أراضيهم بأنها قامت فيما بين مجرى الفولجا الأدنى والسفوح الشمالية لجبال القوقاز. وامتدت إلى الأراضى القائمة حول أزوف، وفى القرن التاسع الميلادى إلى ما وراء غربى مدينة كييف وسط الدينبور. وذلك فى الوقت الذى مارست فيه دولتهم السيطرة والنفوذ على القبائل فى الشرق حتى نهر جيحون. انظر: دنلوب: المرجع السابق، ص ١١.

وعن تلك الأجناس ومواقعها أنظرها مثبته على الخرائط (الأشكال ٣٧، ٣٨، ٣٩).

٩٩- ابن سعيد: المصدر السابق. ص ١٤٦. ومن الطبيعى أن يكون هناك غيرهم الكثير فى مصر، حيث كان يفضل الصقالبة على الأتراك، بل إن العنصر التركى كان يستخدم فى حالة عدم وجود الصقلبي. انظر: أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٠٣.

- وأشار المقدسى إلى أن الصقالبة كانوا يحملون إلى الأندلس، فيخسون، ثم يخرجون إلى مصر. انظر له: المصدر السابق، ص ٢٤٣.
- ١٠٠- انظر: ص ().
- ١٠١- الجوذرى: المصدر السابق، ص ٣.
- ١٠٢- المصدر نفسه: ص ١٣.
- ١٠٣- عنهم انظر: المصدر نفسه: ص ١٤، ٤١؛ وانظر: ابن ظافر: المصدر السابق، ص ١٣؛ المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٠١.
- ١٠٤- انظر على سبيل المثال: ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص ١٨٤؛ على إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٣؛ على حسن الخربوطلى: المرجع السابق، ص ١٤١؛ بوزورث، كليفورث: أ: المرجع السابق، ص ٧٩.
- ١٠٥- كما ورد على سبيل المثال عند ابن دقماق. انظر له: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٣٥.
- ١٠٦- راجع: أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ح ٩ ص ٧٢.
- ١٠٧- عن حارة الصقالبة فى صقلية، انظر. ابن حوقل: المصدر السابق، ص ١١٤.
- ١٠٨- أحمد مختار العبادى: الحياة الاقتصادية فى الدولة الإسلامية، ص ٣٦٧.
- ١٠٩- ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص ٥٧. وعن درب الصقالبة. انظر أيضاً: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٥٢.
- ١١٠- أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ح ٣ ص ٤٥؛ وعن "الأساتذة المحنكون". انظر: حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الأول، ص ٦٥، ٦٦.
- ١١١- المسعودى: المصدر السابق، الجز الثانى، ص ٤؛ ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٤١٦.
- ١١٢- انظر: ص ().
- ١١٣- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص ١٥٤.
- ١١٤- المسعودى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٠٥.
- ١١٥- انظر: السيد الباز العرينى: المرجع السابق، القسم الأول، ص ١٠٠.
- ١١٦- كان من أهمها أنواع الفراء الفاخرة. راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٥٤؛ سليمان مصطفى زبيس: المرجع السابق، ص ٥٩٦.
- ١١٧- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٥٤. ومن الجدير بالذكر أنه كان للروس علاقات تجارية ممتازة مع الدولة البيزنطية، بل وكان للتجار الروس حتى خاص بالقسطنطينية للاستزادة. انظر: السيد الباز العرينى: المرجع السابق، القسم الأول، ص ١٠٤.
- ١١٨- هايد، ف: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٩.
- ١١٩- هايد، ف: المرجع السابق، الجزء الثانى، ح ١٣٥ ص ٣٩.
- ١٢٠- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص ١٥٤، ١٥٥.

- ١٢١- ابن منقذ: الاعتبار، تحقيق وتقديم قاسم السمراني، مؤسسة دار الأصاله للثقافة والنشر والإعلام. الرياض. ١٩٨٧ م، ص ٣٤.
- ١٢٢- راجع: راشد البراوي: المرجع السابق، ص ٢٥٤.
- ١٢٣- انظر: إدريس، الهادي. روجي: المرجع السابق. الجزء الثاني. ص ٢٧٨، ح ٥٧ من نفس الصفحة. وإن كانت تلك المعلومة مقتضبة وليس بين يدي الباحث ما يفسر وجود مثل تلك الحصر الكتانية (الأكلمة) الواردة من روسيا إلى مصر.
- ١٢٤- هيمنت مملكة الخزر على العديد من الأمم والقبائل والشعوب البربرية في منطقة القوقاز، منها البلغار والغز والمجيار (الهنغاريون)، وكذلك سيطرت على المستوطنات القوطية والإغريقية في القرم والقبائل الصقلية في الغابات الشمالية الغربية. انظر: محمد عبد الشافي محمد محمود المغربي: المرجع السابق، ص ٤٣. وللاستزادة عن الأمم التي وقعت تحت سيطرة الخزر، انظر ما ذكره ص. ص ٤٣-٤٩.
- ١٢٥- انظر: ص ().
- ١٢٦- دنلوب. م. د: المرجع السابق، ص ٢٥٦.
- ١٢٧- المرجع نفسه: ص ٣٠٦.
- ١٢٨- المرجع نفسه: ص ٣٣٧.
- ١٢٩- حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص ٩٧.
- ١٣٠- انظر: المرجع نفسه: ص ٩٧.
- ١٣١- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٣.
- ١٣٢- للاستزادة، انظر: حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص ٩٢.
- ١٣٣- من الجدير بالذكر أن ابن فضلان أشار إلى أن قبة ملك البلغار كانت مفروشة بالفروش الأرمنى، وأن تلك القبة كانت كبيرة جداً، وتوسع لألف نفس. انظر له: المصدر السابق، ص ١٣١.
- ١٣٤- رنسيمن. ستيفن: ص ٣٤٤. وللاستزادة عن علاقة البلغار بالدولة البيزنطية وتأثرهم بهم. انظر ما ذكره أيضاً. ص. ص ٣٤١-٣٥٠.
- ١٣٥- رايس. د. ت: المرجع السابق، ص ٧٥.
- ١٣٦- محمد عبد الشافي محمد محمود المغربي: المرجع السابق، ص ٥٢.
- ١٣٧- المرجع نفسه: ص ٦٧. وللاستزادة عن علاقات مملكة الخزر مع الامبراطورية البيزنطية. انظر ما ذكره. ص. ص ٥٣-٩٠.
- ١٣٨- دنلوب. م. د: المرجع السابق، ص ١١.
- ١٣٩- المرجع نفسه: ص ٣٠٧.
- ١٤٠- راجع عرض لتلك الآراء، ح () ص ().
- ١٤١- ابن خلدون: المصدر السابق. المجلد الرابع. القسم الخامس، ص ٦٠١.
- ١٤٢- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص ١٥٤.
- ١٤٣- حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص ٩٢.

- ١٤٤- ابن فضلان: المصدر السابق، ص ١١٧؛ وانظر: بارتولد، و: المرجع السابق، ٨٤.
- ١٤٥- محمد عبد الشافي محمد محمود المغربي: المرجع السابق، ص ٢٤.
- ١٤٦- للاستزادة عن مناطق نفوذ الصقالبة، انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق
- ١٤٨؛ ابن فضلان: المصدر السابق، ص ٢٢ من مقدمة المحقق، المسعودي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٤٠٣. وعن مناطق نفوذ البلغار: انظر: حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص ٩٢. وعن مناطق نفوذ الخزر. انظر: محمد عبد الشافي محمد محمود المغربي: المرجع السابق، ص ٢٤.
- ١٤٧- الشعوب الأسكنديناويين هم الدانمركيون، والسويديون، والنرويجيون، وهم يعرفون باسم النورثمن أو الفيكينج. السيد الباز العريني: تاريخ أوروبا العصور الوسطى، دار النهضة العربية، بيروت، بدون، ص ٣٥٠، ٣٥١. وانظر الخريطة (شكل ٣٨).
- ١٤٨- انظر موقعها على الخريطة (شكل ٣٩).
- ١٤٩- ويج، رينيه: المرجع السابق، ص ٥٦، ٥٧.
- ١٥٠- سوف يشار إلى زخارف التحف المصرية والاسكنديناوية موثقة بالصور والأشكال في الجزء الخاص بالتأثيرات الفنية الواحدة على مصر.
- ١٥١- السيد الباز العريني: المرجع السابق ص ٣٥١. وانظر موقع السويديين على الخريطة (شكل ٣٩)، وموقع بلاد الصقالبة على الخريطة (شكل ٣٧).
- ١٥٢- انظر: هايد، ف: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٥، ٢٦.
- ١٥٣- راجع: زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ح ٢، ص ٢٠٩.
- ١٥٤- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٧٩.
- ١٥٥- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٨١. وللإستزادة عن العلاقات التجارية بين روسيا وإسكندناوة مع آسيا الوسطى. راجع ما ذكره، ص. ص ٧٤-٨٤ من نفس المرجع والجزء.

المبحث الثاني:

- ١٥٦- محمود علي مكي: بحث بعنوان "مظهر من مظاهر العلاقات بين مصر الفاطمية والأندلس خلال القرن الحادي عشر الميلادي طبقاً لوثائق جديدة مخطوطة"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس - أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م ص ١٢٣٩.
- ١٥٧- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ١٥.
- ١٥٨- دخلت قوات بلج بن بشر إلى الأندلس لمساندة العرب هناك ضد البربر، أما تلك القوات المصرية التي دخلت معه فكان بلج قد قام بتعبئتهم عند مروره بمصر متوجهاً إلى الأندلس. المرجع نفسه: ص ١٦.
- ١٥٩- محمد بن شريفة: بحث بعنوان "الأندلس في آثار المبدعين والدارسين المصريين"، ندوة العلاقات الثقافية بين مصر والمغرب، الندوة الثانية، القاهرة ٢٥-٢٧ يناير ١٩٩٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٣٣٤.

- ١٦٠- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ١٦: وانظر: محمد بن شريفة: المرجع السابق، ص ٣٣٤.
- ١٦١- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ١٨.
- ١٦٢- المرجع نفسه: ص ١٩.
- ١٦٣- للاستزادة عن وقعة الربيض بقوطبة. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، المجلد الخامس، ص ٤١٣، ٤١٤.
- ١٦٤- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام، ص ١٦٧.
- ١٦٥- المرجع نفسه: ص ١٦٩.
- ١٦٦- أوفد الخليفة المأمون القائد عبد الله بن طاهر على رأس جيش من الخراسانيين لطرد الأندلسيين من الإسكندرية، وقد استطاع حصارها، وحذرهم بحربهم إن لم يدخلوا في طاعته فأجابوه وسألوه الأمان على أن يخرجوا عنها إلى بعض أطراف الروم التي ليست من بلاد الإسلام، وانتهى أمرهم برحيلهم، ونزلوا بجزيرة أقيطش واستقروا بها. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، المجلد الخامس، ص ٤٨٠.
- ١٦٧- السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، الجزء الثاني، ص ٦٠٨.
- ١٦٨- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ٢٢.
- ١٦٩- أحمد مختار العبادي: سياسة الفاطميين نحو المغرب والأندلس، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
- ١٧٠- من الجدير بالذكر أن الخلاف بين بني أمية وبني هاشم قديم في الجاهلية والإسلام، وكان العلويون يعتقدون أن الأمويين اغتصبوا حقهم في الخلافة، وعندما قامت الدولة الفاطمية في بلاد المغرب ومصر، زاد حق الأمويين في الأندلس على هذه الدولة الشيعية، بسبب اختلافهم وإياهم في المذهب الديني، وبسبب العداء التقليدي بين البيت الهاشمي والأموي، وقرب الدولتين بعضهما من بعض. حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٤٨.
- ١٧١- النعمان بن محمد (القاضي): المصدر السابق، ص ١١٦.
- ١٧٢- انظر: ص () .
- ١٧٣- النعمان بن محمد (القاضي): المصدر السابق، ص ١٩٠، ١٩١.
- ١٧٤- أحمد مختار العبادي: المرجع السابق، ص ٢١٤.
- ١٧٥- هو الوليد بن هشام بن عبد الملك بن عبد الرحمن الأموي. المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٦٠. وكنى بأبي ركوته. لركوته كان يحملها في أسفاره على طريقة الصوفية، وهو قريب في النسب من الخليفة الأموي هشام الأموي صاحب الأندلس، وذكر ابن الأثير أن المنصور بن أبي عامر عندما استولى على هشام المؤيد. وأخفاه، تتبع من يصلح من أهله للملك، فقتل بعضهم. وهرب البعض الآخر، وكان أبو ركوته ممن هرب، وكان عمره آنذاك قد زاد عن العشرين سنة، وقصد مصر، ثم سار إلى مكة واليمن ثم عاد إلى مصر، ونزل على بني قرة حيث أعلن خروجه على الخليفة

- الحاكم. انظر له: المصدر السابق، المجلد الثامن، ص ٤٢، وانظر: ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الاول، ص ٦٩
- ١٧٦- محمد جمال الدين سرور: سياسة الفاطميين الخارجية، ص ٢٢٣، ٢٢٤. وللاستزادة عن خروج أبوركوة عن الخليفة الحاكم. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، المجلد الثامن، ص. ص ٤٢-٤٦؛ المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص. ص ٦٠-٦٦.
- ١٧٧- المراكشي: (ابن عذارى): المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٩، ٢٧٠.
- ١٧٨- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ٢٨، ٢٩.
- ١٧٩- وهو يبدأ من سقوط الدولة الأموية في الأندلس سنة ٤٢٢هـ حتى قيام دولة المرابطين فيها، وقد قدر بعض الباحثين عدد الأسر التي حكمت الأندلس في هذه الفترة بثلاث وعشرين أسرة. وللاستزادة عنهم. انظر: بوزورث، كليفور، أ: المرجع السابق، ص. ص ٣٦-٤١.
- ١٨٠- أحمد مختار العبادي: المرجع السابق، ص ٢١٧، ٢١٨.
- ١٨١- ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الثاني، ص ١٩٧.
- ١٨٢- محمود على مكى: المرجع السابق، ص ١٢٥٠، ١٢٥١.
- ١٨٣- أحمد مختار العبادي: المرجع السابق، ص ٢١٧، ٢١٨.
- ١٨٤- للاستزادة عن نصوص هذه الرسائل. انظر: محمود على مكى: المرجع السابق، ص ١٢٥٨، ١٢٥٩.
- ١٨٥- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٧٥.
- ١٨٦- المصدر نفسه: ص ٨٠، ٨١.
- ١٨٧- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ٨٧.
- ١٨٨- هناك أدلة تؤكد تواجد الخزر في الأندلس، بل وكانت هناك صلات بين أمويي الأندلس مع بلاد الخزر. انظر: دنلوب، م: المرجع السابق، ص ١٩٨.
- ١٨٩- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٤٩.
- ١٩٠- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٨٨.
- ١٩١- راشد البراوي: المرجع السابق، ص ٢٣٢.
- ١٩٢- السد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية في العصر الفاطمي، ص ١٢١.
- ١٩٣- حسين خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص ١٢٦؛ وانظر: السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربي في العصر العباسي، ص ١٢٨.
- ١٩٤- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص ٥٦٢.
- ١٩٥- الصواف: وهي على الأرجح إشارة إلى عملة في تجارة الصوف.
- ١٩٦- ابن بشكوال: كتاب الصلة، القسم الأول، الجزء الثالث، المكتبة الأندلسية، عدد (٤). الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٣٥٣، ٣٥٤.
- ١٩٧- الجوهري: وهي في الأغلب إشارة إلى عمله في تجارة الجواهر.
- ١٩٨- ابن بشكوال: المصدر السابق، القسم الثاني، الجزء العاشر، ص ٤٦٠.

- ١٩٩- البزاز: وهي على الأرجح إشارة إلى عمله في تجارة الثياب.
- ٢٠٠- ابن بشكوال: المصدر السابق، القسم الثاني، الجزء العاشر، ص ٦٢٢.
- ٢٠١- المصدر نفسه: القسم الأول، الجزء الثاني، ص ١٠٦.
- ٢٠٢- بروفنسال. ليفى: الحضارة العربية في أسبانيا، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٧٥، ٧٦: وانظر: حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية. الجزء الأول، ص ١٣٣.
- ٢٠٣- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة، ص ٣٩١، ٣٩٢.
- ٢٠٤- أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص ٨٤.
- ٢٠٥- السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربى فى العصر العباسى، ص ١٣٢.
- ٢٠٦- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٢؛ أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٨٨؛ أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٤٩.
- ٢٠٧- انظر: أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص ٨٦.
- ٢٠٨- راجع : جواتيائين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧٣.
- ٢٠٩- هناك أسماء عديدة لتجار خرجوا من الأندلس إلى هذه البلدان، وكذلك عديد من تجار هذه البلدان وفدوا على الأندلس. راجع على سبيل المثال السيد عبد العزيز سالم، عن التجار الذين رحلوا من الأندلس إلى العراق. ص. ص ١٣٠-١٣٢ من المرجع السابق. وعن التجار العراقيين الذين وفدوا إلى الأندلس. انظر له أيضاً: المرجع نفسه، ص ١٣٦. وعن التجار الفرس الذين رحلوا إلى الأندلس. انظر له أيضاً: المرجع نفسه، ص ١٣٥. وعن التجار الأندلسيين الذين وفدوا إلى بلاد فارس. انظر له أيضاً: المرجع نفسه، ص ١٣١، ١٣٢. وعن علاقة الأندلس التجارية مع الصين. انظر: بدر الدين، ول. حى: العلاقات بين العرب والصين، ص ٥٦: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٣١.
- ٢١٠- أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص ٨٩.
- ٢١١- بروفنسال، ليفى: المرجع السابق، ص ٧٤.
- ٢١٢- ابن حوقل: المصدر السابق، ص ١٠٥.
- ٢١٣- المصدر نفسه: ص ١٠٩.
- ٢١٤- أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص ٨٨، ٨٩: وانظر: بروفنسال، ليفى: المرجع السابق، ص ٧٥، ٧٦.
- ٢١٥- أحمد مختار العبادى: الحياة الاقتصادية فى الدولة الإسلامية، ص ٣٦٥.
- ٢١٦- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤٢٧.
- ٢١٧- ابن المأمون: المصدر السابق، ص ٧٧: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٧٤.

- ٢١٨- وجدان على بن نايف: المرجع السابق، ص ٢١٨.
- ٢١٩- انظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٨٦ م. ص ٥٩.
- ٢٢٠- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس. ص ١٠٦.
- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٤٣.
- ٢٢١- المرجع نفسه: ص ١٣٣، ١٣٤.
- ٢٢٢- للاستزادة عن المصريين الذين وفدوا على الأندلس. انظر: أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص. ص ٥٧-٥٩.
- ٢٢٣- للاستزادة عن الأندلسيين الذين وفدوا على مصر. انظر: ابن بشكوال: المصدر السابق، القسم الأول، الجزء الأول، ص ٢٠، ٢٢، ٢٦، ٢٧، ٣١، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٤٣؛ القسم الأول، الجزء الثاني، ص ٧٢؛ القسم الأول، الجزء الثالث، ص ١٣٢، ١٣٩، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٩، ١٦٦، ١٧٤؛ القسم الأول، الجزء الرابع: ص ٢٠٢، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٢٤؛ القسم الأول الجزء الخامس، ص ٢٥٨، ٢٦٤، ٢٦٨، ٢٧٥، ٢٨٢؛ القسم الثاني، الجزء السادس، ص ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٩، ٤٠٥، ٤٦٠، ٤٩٧؛ القسم الثاني الجزء التاسع، ص ٥٣٠، ٥٣٩، ٥٦١؛ القسم الثاني، الجزء العاشر، ص ٦٧٠، ٦٩٣. وانظر أيضاً: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٣٢٩؛ أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص. ص ٤٩-٥٢؛ جمال الدين الشيال: الصلات الثقافية بين المغرب والإسكندرية، ص ١٤٩؛ محمد بن شريفة: المرجع السابق، ص. ص ٣٣٥-٣٣٩؛ سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٣٢٩.
- ٢٢٤- يرى بعض الباحثين أن السبب في استمرار الصلات بين الأندلسيين والمصريين وعدم انقطاعها حتى في عهد الفاطميين خصوص الأمويين في الأندلس، أن ذلك يرجع إلى كون مصر تقع في طريق الحجاج الأندلسيين، ولا بد لهم من المرور بها. محمد بن شريفة: المرجع السابق، ص ٣٣٥.
- ٢٢٥- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة، ص ٣٨٩، ٣٩٠.
- ٢٢٦- حسين مؤنس: بحث بعنوان "تطور العمارة الإسلامية في الأندلس"، حوليات كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الأول، مايو ١٩٥١ م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥١ م، ص ١٨٦.
- ٢٢٧- عثمان عثمان إسماعيل: مولد وموطن الفن العربي الإسلامي وروافده شرقاً وغرباً، ص ١٣.
- ٢٢٨- سيدويل، ل. أ: المرجع السابق، ص ١٦٤.
- ٢٢٩- راجع: بروفنسال، ليفي: المرجع السابق، ص. ص ٥٤، ٩٥.
- Ewert, Christian., Eastern, Oriented Traditionalism in Western Islamic Architecture: From the Caliphate of Cordoba to the

Almohads, The Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994, pp. 233-238.

٢٣٠- السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس. الجزء الأول، ص ٤٨. وللاستزادة عن القصور التي أنشأها عبد الرحمن الداخل في الأندلس تشبهاً بالقصور الأموية في الشام. انظر له: بحث بعنوان "التأثيرات العراقية في البناء الحضاري الأندلسي في عصر الدولة الأموية"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م، ح ١٧ ص ٤٥٠.

٢٣١- السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس. الجزء الأول، ص ٥٣. كما فسرت سعاد ماهر قوة التأثيرات الشامية في العمارة الأموية بالأندلس، بهجرة العمال والصناع الذين وفدوا على الأندلس عقب انهيار الدولة الأموية في المشرق، وأن هؤلاء الصناع والعمال التحقوا بخدمة الأمراء الأمويين في الأندلس. انظر لها: المرجع السابق، ص ٥٨.

٢٣٢- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية في البناء الحضاري الأندلسي في عصر الدولة الأموية، ص ٤٥٠.

٢٣٣- السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربي في العصر العباسي، ص ١٤٥؛ قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، الجزء الأول، ص ٥٦.

٢٣٤- زرياب: هو أبو الحسن علي بن رافع، أطلق عليه زرياب لسواد لون بشرته وفصاحته لسانه تشبهاً له بطائر أسود الريش حسن الصوت. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، الجزء الثاني، ص ٤١٤. وكان قد هرب عن بغداد خوفاً من إسحاق الموصلي بعد أن استحوذ منه على إعجاب الخليفة هارون الرشيد، فرحل إلى القيروان ونزل في بلاط الأمير الأغلبى زيادة الله الأول، ثم دعاه الأمير الأموي الحكم الأول (١٨٠-٢٠٦هـ) إلى الأندلس، وسار زرياب وأولاده ونزلوا في ميناء الجزيرة، ثم توفى الأمير الحكم فأرسل إليه ابنه عبد الرحمن الأوسط، يعلمه بأنه منفذ وعد أبيه له، وكتب إلى عماله أن يحسنوا استقباله ويسهلوا له الطريق إلى قرطبة، وأنزله في دار فخمة. المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٤١٦.

٢٣٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٣٣، ٣٤.

٢٣٦- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية في البناء الحضاري الأندلسي في عصر الدولة الأموية، ص ٣٥٣.

٢٣٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٣٤، ٣٥.

٢٣٨- راجع: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢٤١.

٢٣٩- راجع: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٤٥٧.

٢٤٠- راجع: المرجع نفسه: ص ٤٥٤، ٤٥٥.

٢٤١- راجع: المرجع نفسه، ص ٤٥٦.

٢٤٢- للاستزادة، انظر: المرجع نفسه، ص ٤٥٧، ٤٥٨.

- ٢٤٣- للاستزادة، انظر: السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثاني، دار الغرب اللبناني، بيروت، ١٩٩٢م، ج ٣٠، ص ٣٣.
- ٢٤٤- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية في البناء الحضارى الأندلسى فى عصر الدولة الأموية، ص ٤٥٩.
- ٢٤٥- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٢٤٦- سوف يشار عند تناول بعض الفنون التطبيقية الأندلسية إلى جوانب من التأثيرات العباسية عليها. وقد فسر بعض العلماء قوة التأثيرات العراقية على الفنون الأندلسية بأن التجار والفنانين وطلاب العلم الذين كانوا يترددون بين بغداد وقرطبة، كانوا يحملون معهم إلى الأندلس تحفاً عراقية إما للإهداء أو الاستعمال الشخصى أو للبيع، فانتشرت الأساليب الزخرفية العباسية فى الأندلس، وقد تمثل ذلك على وجه الخصوص فى الخزف والعاج، والنسيج. انظر: المرجع نفسه، ص ٤٥٩، ٤٦٠.
- ٢٤٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٤٦، وانظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٥٨.
- ٢٤٨- جمال محمد محرز: بحث بعنوان "فضل مصر على صناعة السجاد فى اسبانيا"، مجلة المجلة، العدد الحادى عشر، نوفمبر ١٩٥٧م، ص ٦٠؛ أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص ٩٩.
- ٢٤٩- فريد شافعى: زخارف وطرز سامراء، ص ٢٤.
- ٢٥٠- السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس، الزجج الأول، ص ٥٩.
- ٢٥١- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: معرض الفن الإسلامى فى مصر، ص ١٩.
- ٢٥٢- عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، ص ٣٦٤.
- ٢٥٣- مع الأخذ فى الاعتبار أن الوجه القمى المستدير كان هو السائد فى تصاوير سامراء (الأشكال ٢٠، ٢٣-٢٥، لوحة ٢٠)، بينما لم يكتب له السيادة فى رسوم الخزف الطولونى (البريق المعدنى) (الأشكال ١١٢ أ- ز).
- ٢٥٤- جمال محمد محرز: بحث بعنوان "التصوير الإسلامى فى الأندلس وعلاقته بالتصوير المصرى"، دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة ١٩٧٩م، ص ٣٢١.
- ٢٥٥- كانت قلعة أيوب Calatayub من مراكز صناعة الخزف فى البريق المعدنى بالأندلس، وقد اشتهرت بتصدير هذا النوع من الخزف إلى الخارج. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٦؛ مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٣٨٣. كما اشتهرت مألقة أيضاً بصناعة هذا النوع من الخزف وتصديره إلى الخارج. انظر: السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربى، ص ١٤٣.
- ٢٥٦- المرجع نفسه: ص ١٣٣، ١٣٤.
- ٢٥٧- عن نماذج الخزف الأندلسى. انظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق. (الأشكال ٣٧٤-٣٨٤).

- ٢٥٨- المرجع نفسه: ص ٢٨٣.
- ٢٥٩- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣٣٢.
- ٢٦٠- ديمانند. م. س: المرجع السابق، ص ٢٢٧. وعن تأثر الخزف الأندلسى بالخزف العراقى. راجع. حسن الباشا: دراسات فى الحضارة الإسلامية. ص ١٨٨: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس. ص ٨٤: بروفنسال، ليفى: المرجع السابق، ص ٨٥، ٨٦: سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون فى دولة الإسلام. ص ٢٢٣، ٢٢٤.
- ٢٦١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٤.
- ٢٦٢- محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامى، ص ٧١.
- ٢٦٣- راجع: السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية فى البناء الحضارى الأندلسى فى عصر الدولة الأموية. ص ٤٦٠؛ مورينو، مانويل جونييث: المرجع السابق، ص ٢٨٣.
- ٢٦٤- وجدان على بن نايف: المرجع السابق، ص ٢١٥.
- ٢٦٥- نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، ص ١٠٤.
- ٢٦٦- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٤٦٠.
- ٢٦٧- السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربى، ص ١٤٢.
- ٢٦٨- أحمد مختار العبادى: المرجع السابق، ص ٣١٥.
- ٢٦٩- سحر عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "دور الطرز فى الأندلس فى عصر دولة بنى أمية"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السابع عشر، يناير ١٩٩٥م، ص ١٧٠. وللإستزادة عن دار الطراز الخاصة بقرطبة راجع ما كرتة، ص ١٧٠-١٧٣.
- ٢٧٠- المرجع نفسه: ص ١٧٦.
- ٢٧١- بروفنسال. ليفى: المرجع السابق، ص ٧٥، ٧٦.
- ٢٧٢- الثياب المعينة: هى ما كانت تزخرف بنقط صغيرة تشبه عيون الوحش أو تلك التى تزخرف بزخارف هندسية على هيئة المعين. محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ح ٢ ص ١٢٤.
- ٢٧٣- الخمر: ما تغطى به النساء رأسها. المرجع نفسه: ح ٢ من نفس الصفحة.
- ٢٧٤- العتابى: نسبة إلى حى العتابية ببغداد. المرجع نفسه، ص ١٢٤.
- ٢٧٥- المعاجر: ما كانت النساء يشدونها على رؤوسهن أو يلتحفن بها. المرجع نفسه، ح ١ ص ١٢٤.
- ٢٧٦- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثانى، ص ٥٦٢.
- ٢٧٧- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس. ص ١١٩.
- ٢٧٨- سحر عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٧٦، ١٧٧.
- ٢٧٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٤٢.
- ٢٨٠- أحمد مختار العبادى: المرجع السابق، ص ٣٦٥.
- ٢٨١- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثانى. ص ٥٣٧.

- ٢٨٢- سحر عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٧٧.
- ٢٨٣- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص ٥٥٧.
- ٢٨٤- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ٨٩.
- ٢٨٥- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص ٥٦٠.
- ٢٨٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٢٤.
- ٢٨٧- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٤٩.
- ٢٨٨- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية، ص ١٥٨، ١٥٩.
- ٢٨٩- بالباس، ليوبولدو توريس: الفن المرباطى والموحدى، ترجمة سيد غازى، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م، ص ٦٢.
- ٢٩٠- السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربى، ص ١٤٩.
- ٢٩١- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية فى البناء الحضارى الأندلسى فى عصر الدولة الأموية، ص ٤٦٢.
- ٢٩٢- لتلك القطعة أهمية خاصة ستبضح عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات بمصر فى العصر الفاطمى، كما نوجه العناية أن الاستطواد فى تناول بعض الخصائص الفنية الأندلسية أو تناول وصف تحف أندلسية كان من الضروريات التى فرضتها طبيعة دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، ووجد الباحث أنه من الأجدر تناول مثل تلك الأمور الفرعية - والتى لا تستقيم الدراسة الا بذكرها- فى هذا الباب من الدراسة، إذ يضيّق المجال عند الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر بسرد مثل تلك الأمور.
- ٢٩٣- سحر عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٧٣؛ وانظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٤٦١.
- ٢٩٤- برونفسال، ليفى: المرجع السابق، ص ٨٦.
- ٢٩٥- راجع: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٤٥٩، ٤٥٠.
- ٢٩٦- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٤٦٣.
- ٢٩٧- راجع: أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ٨٩.
- ٢٩٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
- ٢٩٩- إبراهيم أحمد العدوى: بحث بعنوان: "نشاط أساطيل الدول العربية فى شرقى البحر المتوسط"، مجلة المجلة، العدد (١٩)، السنة الثانية، يولية ١٩٥٨م، ص ٤٠.
- ٣٠٠- كان ذلك فى عهد زيادة الله (الأول) بن الأغلب (٢٠١-٢٢٣هـ / ٨١٦-٨٣٧م)
- ٣٠١- ريتزتيانو، أمبرتو: بحث بعنوان "تأملات فى حضارة المسلمين يصقلية وإحياء الدراسات العربية بها"، مجلة المجلة، العدد (٣٢)، السنة الثالثة، محرم ١٣٧٩، أغسطس ١٩٥٩م، ص ٦٥؛ وللاستزادة عن فتح الأغالبة لصقلية. راجع: سيديو، ل. أ.: المرجع السابق، ص. ص ٢٤٢-٢٤٤.
- ٣٠٢- أمينة أحمد الشوريجى: المرجع السابق، ص ٣٧٩.

- ٣٠٣- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص ٩٩، ١٠٠.
- ٣٠٤- يقال لها أيضاً مسينة أو مسينة. عرفها ياقوت الحموى بأنها بليدة على ساحل جزيرة صقلية مما يلي الروم مقابل ريو، وهو بلد في بر القسطنطينية. انظر له: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ١٣٠، ١٣١.
- ٣٠٥- أمينة أحد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٧٩، ٣٨٠.
- ٣٠٦- المسبحي: المصدر السابق، ص ٤١.
- ٣٠٧- سليمان عصفى زيبس: إلمامة عن أحوال القاهرة الاقتصادية وعلاقاتها مع الخارج في عهد الفاطميين، ص ٥٩٤.
- ٣٠٨- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٢٨.
- ٣٠٩- ابن ميسو: المصدر السابق، ص ٩٣.
- ٣١٠- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٦١٣.
- ٣١١- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٠٠، ١٠١.
- ٣١٢- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢٢٠.
- ٣١٣- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٦٦، ٦٧.
- ٣١٤- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٨١.
- ٣١٥- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٢٤٢؛ المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٥.
- ٣١٦- المقرئى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص ٢٩٠.
- ٣١٧- ريتزيتانو، أمبرتو: المرجع السابق، ص ٦٥.
- ٣١٨- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى، ص ٨٧.
- ٣١٩- ريتزيتانو، أمبرتو: المرجع السابق، ص ٦٦.
- ٣٢٠- ريتزيتانو، أمبرتو: المرجع السابق، ص ٦٧.
- ٣٢١- راجع: حسن الباشا: بحث بعنوان "التصوير"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة ١٩٧٠م، ص ٢٨٩؛ التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص ٨٢-٨٦؛ أبو الحمد محمود فرغلى: المرجع السابق، ص ٧٣-٧٥.
- ٣٢٢- راجع: سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٢٧٥.
- ٣٢٣- عن هذه العمائر انظر: عبد المنعم رسلان: الحضارة الإسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا، الكتاب الجامعى [٤]، تهامة، جدة، ١٩٨٠م، ص ٣٩؛ عبد المنعم عبد العزيز: بحث بعنوان "المساجد فى صقلية"، مجلة رسالة المسجد، المجلد الأول، العدد الثانى، فبراير ١٩٧٩م، ص ٤٧.
- ٣٢٤- ريتزيتانو، أمبرتو: المرجع السابق، ص ٦٧.
- ٣٢٥- ريتزيتانو، أمبرتو: بحث بعنوان "مساهمة بعض مسلمى صقلية فى ثقافة مصر الفاطمية"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، الجزء الأول، مارس - أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٢٢٣.
- ٣٢٦- للاستزادة عنهم، انظر: المرجع نفسه، ص ٢٢١-٢٢٤.

- ٣٢٧- المرجع نفسه: ص ٢٢٣، ٢٢٤.
- ٣٢٨- المرجع نفسه: ص ٢٢٥.
- ٣٢٩- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤٧٨.
- ٣٣٠- عطية القوصى: المرجع السابق، ص ١١٦.
- ٣٣١- السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص ١١٨.
- ٣٣٢- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٤٧؛ عفاف سيد صبرة: العلاقات بين الشرق والغرب- علاقة البندقية بمصر والشام فى الفترة من ١١٠٠-١٤٠٠ م، دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣ م، ص ٨٢.
- ٣٣٣- عطية القوصى: المرجع السابق، ص ١١٧؛ وانظر: منير عبد الملك: المرجع السابق، ص ٥٧.
- ٣٣٤- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١١٩، ١٢٠. ومن الجدير بالذكر أن إحدى المقاطعات الإيطالية وهى قلورية خضعت لحكم الفاطميين وهم بإفريقية حيث تم غزوها فى عهد الخليفة المنصور على يد واليه على صقلية أبى الغانم الحسن بن أبى الحسين بن على الكلبى. انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ١٠٠. وقد كان الامبراطور البيزنطى يبعث للفاطميين فى كل عام بالهدايا الثمينة والجزية والخراج عن هذه المقاطعة. راجع: النعمان بن محمد (القاضى): المصدر السابق، ص ٣٦٦، ٣٦٧.
- ٣٣٥- عفاف سيد صبرة: المرجع السابق، ص ٨٣، ٨٤. وللاستزادة عن العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية والبندقية. انظر: راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٢٣، ٢٢٤.
- ٣٣٦- عفاف سيد صبرة: المرجع السابق، ص ٢١٥.
- ٣٣٧- محمد جمال الدين سرور: مصر فى عصر الفاطميين، ص ٣٢٤.
- ٣٣٨- عفاف سيد صبرة: المرجع السابق، ص ٨٣. وللاستزادة عن العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية وجنوة. انظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١١٩؛ راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢١٧-٢١٩.
- ٣٣٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١١٩؛ وللاستزادة عن العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية وأمافى. انظر: راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢١٥، ٢١٦.
- ٣٤٠- عفاف سيد صبرة: المرجع السابق، ص ٢١٥.
- ٣٤١- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١١٩؛ وللاستزادة عن العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية وبيزة. انظر: راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢١٩-٢٢٣.
- ٣٤٢- أحمد دراج: بحث بعنوان "الوثائق العربية المحفوظة فى دور الأرشيف الأوربية (مصر الإسلامية)"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، الجزء الأول، مارس- أبريل ١٩٦٩ م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠ م، ص ١٢١.
- ٣٤٣- راجع: راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٢؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٦٠٩؛ أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص ٣٨٨.
- ٣٤٤- راجع: السيد الباز العرينى: تاريخ أوربا العصور الوسطى، ص ٣٧٨.

٣٤٥- بدأت الحروب الصليبية في عهد الخليفة الفاطمي المستعلى بن المستنصر (٤٨٧-٤٩٥هـ/ ١٠٩٤-١١٠١م). انظر: محمد العروسي المطوي: الحروب الصليبية في المشرق والمغرب. الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٢م، ص ١٦.

٣٤٦- انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٧٣.

٣٤٧- كان وليم الصوري رئيساً لأساقفة صور في سنة ٥٧١هـ/ ١١٧٥م. وقد نُعت بالصوري نسبة إلى هذه المدينة بساحل الشام، وقد وضع ثلاثة كتب تاريخية منها كتابه المهم "الحروب الصليبية"، وقد قام حسن حبشي بترجمته في أربعة أجزاء، صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، تحت أرقام (٤٥، ٥٥، ٦٨، ٧٧). للاستزادة عنه انظر: الجزء الأول، ص. ص ٩-٥٦.

٣٤٨- أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص ٧، وللاستزادة عن مشاهدات وليم الصوري للقصور الفاطمية. انظر: فبيت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة، ص ٣٤، ٣٥.

٣٤٩- محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي، تاريخه وخصائصه، بغداد، بدون، ص ١١٩، ١٢٠؛ عبد الرحمن فهمي: بحث بعنوان "أرنولد فون هارف"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مضايح الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٨١.

٣٥٠- عن أثر الفنون الإسلامية في الغرب المسيحي. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص. ص ٣٨٢-٣٩٩. وانظر أيضاً ما أورده من مراجع في هذا الشأن.

٣٥١- من الجدير بالذكر أنه كان للحروب الصليبية ثمة تأثيرات على الحياة الاجتماعية في مصر خلال العصر الأيوبي. انظر: المرجع نفسه: ص. ص ٣٧٥-٣٧٨. وكذلك ثمة تأثيرات على العماثر الحربية الأيوبية بمصر. انظر: المرجع نفسه، ص ٣٩٩.

٣٥٢- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢١٠.

٣٥٣- سليمان مصطفى زبيس: المرجع السابق، ص ٥٩٥.

٣٥٤- عفاف سيد صبرة: المرجع السابق، ص ٨٢.

٣٥٥- صابر محمد دياب: المرجع السابق، ص ٨٩.

٣٥٦- انظر: ابن فضلان، المصدر السابق، ح ٤ ص ١١٥.

٣٥٧- السيد الباز العرني: الحضارة والنظم الأوربية، القسم الأول، ص ٩٥. وعن تميز صناعة المنسوجات الصوفية بانجلترا خلال العصور الوسطى. انظر ما ذكره ص ١٢٤.

٣٥٨- المقرئ: اتعاض الحنفا، الجزء الثاني، ص ١٣٦.

٣٥٩- المصدر نفسه: ح ٢ من نفس الصفحة والجزء. وعن الجدير بالذكر أن تلك الكُتمة وردت برسم آخر في بعض المصادر "نبكى". وعليه نسبت تلك الثياب إلى قرية النبك بالشام. انظر: ص ().

٣٦٠- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢١١.

٣٦١- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٦٢، ١٦٣.

٣٦٢- راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، ص ٢٥.

- ٣٦٣- راجع: السيد الباز العرينى: المرجع السابق، القسم الأول، ص ٩٥.
- ٣٦٤- انظر: كاهن، كلود: ملخص بحث بعنوان "تجار القاهرة الأجانب فى عهد الفاطميين والأيوبيين"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، الجزء الثانى، مارس / أبريل ١٩٦٩م. مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٨٧١، ٨٧٢.
- ٣٦٥- محمد جمال الدين سرور: مصر فى عصر الفاطميين، ص ٣٢٥.
- ٣٦٦- زاشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٧٠، ٢٧١.
- ٣٦٧- أحمد دراج: المرجع السابق، ص ١٢١.
- ٣٦٨- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤٤٤.
- ٣٦٩- سلام شافعى محمود: المرجع السابق، ص ١٤٤.
- ٣٧٠- زاشد البراوى: المرجع السابق، ص ١٢٣، ١٢٤.
- ٣٧١- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٨٠.
- ٣٧٢- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٨٠.

الباب الثانى

التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية وزخارف العمائر

الفصل الأول: التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون
التطبيقية.

الفصل الثانى: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف
العمائر

الفصل الثالث: دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية فى
ضوء بعض أبعاد للتأثيرات الفنية
الوافدة

الفصل الأول

التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية

المبحث الأول : التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف والفخار

المبحث الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على الخشب والعاج

والعظم

المبحث الثالث: التأثيرات الفنية الوافدة على الجص والحجر

والرخام

المبحث الرابع: التأثيرات الفنية الوافدة على الزجاج والبلور

الصخرى

المبحث الخامس: التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن.

المبحث السادس: التأثيرات الفنية الوافدة على النسيج والأبسطة

المبحث الأول

التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف والفخار:

على الرغم من أن ميدان الخزف بوجه عام والخزف الإسلامي على وجه الخصوص يعد من أكثر المجالات التي شغلت حيزاً ليس بالقليل في الدراسات الآثارية، سواء فيما أفرد لهذا الفن من دراسات خاصة، أو فيما دون من دراسات عن الفنون بوجه عام. فلا يزال هذا الحقل من الفنون يعد من أعقد فروع الدراسات الآثارية، بل وربما أكثرها إرباعاً وغموضاً^(١).

ويقتضى الحال قبل الشروع في تناول التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف بتمصر الإسلامية- في الفترة قيد البحث- إلقاء الضوء على هذا الفن بمصر قبل النصر الإسلامي، لما لذلك من أهمية سوف تتضح فيما بعد. وواقع الأمر أنه رغم ميل بعض العلماء إلى اعتبار فن الخزف من الصناعات التي كانت مزدهرة في مصر الفرعونية، وأن للفراعنة الفضل في ابتكار تزجيج الأواني الخزفية^(٢)، فقد شكك البعض الآخر أن يكون هذا النوع من الفنون قد شهد ازدهاراً وتقدماً في مصر الفرعونية، وأنه بمقارنة ما أنتجته مصر الفرعونية مع ما أنتج في بلاد الرافدين، يتضح أن المنتجات المصرية لم تبلغ ذلك التقدم الذي كانت عليه المنتجات في بلاد الرافدين، ونظراً لعدم تطور فن صناعة الخزف في مصر، ظل ذلك انغص من الصناعات الشعبية التي لم يقبل عليها عليه القوم^(٣).

ومن ناحية أخرى فقد أرجع بعض الباحثين فضل ابتكار تزجيج الأواني الخزفية إلى سورية المعتقد أنها صاحبة ابتكار فن صناعة الزجاج^(٤)، وأن طلاء الأواني الخزفية بالطلاء الزجاجي قد انتقل من سوريا في نهاية الألف الرابعة قبل الميلاد إلى كريت ثم وصل إلى مصر في أول عهد الأسرات، بل ومن المعتقد أن الأواني الخزفية المزججة التي اكتشفت في منطقة أيدوس ما هي إلا أواني مستوردة لأنها تبدو شبيهة بالأواني السورية^(٥). كما يرى بعض الباحثين أن المنتجات الخزفية الجيدة (اللامعة) لم تصنع في مصر حتى القرن السادس قبل الميلاد عندما استوطن الخزافون الإغريق منطقة نوكراتيس^(٦) فصنعوا بها أواني متقدمة من كل شكل^(٧).

وبدون الدخول في تفاصيل لاتعينا عن الخزف في مصر الفرعونية، فيمكننا الحكم وباطمئنان أنه حتى لو جاز الحديث عن تقدم وازدهار لهذا الفن في مصر الفرعونية، فمما لاشك فيه أن تلك الصناعة كانت أقل رقياً وازدهاراً بها من مناطق أخرى في العالم القديم، ونخص بالذكر منها الصين^(٨)، والعراق^(٩)، وإيران^(١٠).

وعلى أية حال فيجب ألا ينظر إلى عدم ازدهار فن الخزف في مصر الفرعونية بالمقارنة بغيره مما وصلنا من بعض الحضارات القديمة على أنه شيء يشين الحضارة المصرية القديمة وإبداعات فنانينها، فإنجازات مصر الفرعونية في أكثر المجالات وإسهاماتها في تاريخ تطور الإنسانية أمر لا يحتاج إلى تدليل. وتغزو أقطار أخرى في مجالات بعينها كفن الخزف أمر وارد، خاصة وأن هذا النوع من الفنون يدخل في أسباب ازدهاره وتطوره عوامل أخرى غير إبداعات الفنان وإمكاناته؛ ومن ذلك على سبيل المثال الطينة الصالحة لإنتاج هذا النوع من الصناعات، فمما لاشك فيه أن العجينة المتماسكة يسهل تشكيلها

وتتمتاز برقتها وخفة وزنها، مما يجعل إمكانية الزخرفة عليها أيسر وأسهل، ومثل تلك العجينة لم تتوافر في مصر كما توافرت في أماكن أخرى كالصين^(١١)، والعراق^(١٢)، وإيران^(١٣). ونفس المشكلة التي واجهتنا بشأن الخزف في مصر الفرعونية، تواجهنا أيضاً بصورة أكبر في الخزف القبطي، فقد تبارى فريق من الباحثين في محاولة إثبات رسوخ وازدهار تلك الصناعة بمصر في الفن القبطي^(١٤). رغم أن الأدلة التي سيقى لتدعيم هذا الرأي، كانت من الضعف بمكان، بل هي تعكس في واقع الأمر تدهوراً لحال تلك الصناعة في هذا العصر. فمما ذكر على سبيل المثال: "كانت صناعة التخريف في العصر القبطي قاصرة تقريباً على صناعة الفخار دون غيرها من أنواع الخزف الأخرى"^(١٥). ومما لاشك فيه أن صناعة الفخار وفق مفهوم أصحاب هذا الرأي، ووفق مفهوم الباحث أيضاً يعد أقل من القيمة الفنية والتقنية بالمقارنة بالمنتجات الخزفية^(١٦).

ومما ذكر أيضاً في محاولة إبراز تميز الخزف القبطي وازدهاره "تميز الخزف القبطي بأنه هش وسهل الكسر كما تميز بمسامه الكثيرة التي كان الصناع الأقباط يتغلبون عليها بإضافة طبقة من القار لتقلل عملية الترشيح في الأواني الخاصة بحفظ السوائل، وقد عُثر بالفعل في باطن أرضية كثير من الأديرة القبطية على عدة جرار معالجة بهذه الطريقة، ولها صمامات طينية تحمل ختم الصليب. والسبب في هذه الصفات السابقة أن الأواني القبطية كانت تحرق حرقاً خفيفاً"^(١٧).

ومما ذكر أيضاً في هذا الصدد: "ومن الثابت أن صناعة الفخار والخزف قد ازدهرت في العصر القبطي نظراً لتوافر المادة الخام ومهارة الصناع، ومن المعروف أيضاً أن الأديرة والكنائس كانت تستعمل الأواني الفخارية الكبيرة خصوصاً في حفظ النبيذ الخاص بالقداس، وكانت معظم الأواني مزخرفة بأشكال تمثل الحيوانات الأليفة أو المتوحشة أو مناظر الطيور بينما على بعض المنتجات زخارف عبارة عن صور قديسين أو رهبان"^(١٨). ونجد الإشارة لأبرز ما وصلنا من المنتجات الخزفية والفخارية القبطية هي: "مجموعات من المسارج التي وجد أغلبها بالكنائس القديمة والأديرة، وتحمل هذه المسارج زخارف رمزية تمثل الضفدع ونبات الكروم والصليب وكذلك بعض الطيور - بالإضافة إلى هذه المسارج - فقد وصل إلينا عددٌ من قارورات المياه كلها مصنوعة من الفخار الأبيض وعليها زخارف بالحفر قوامها القديس مينا وهو واقف بين جملين"^(١٩).

والدراسة لاشك في حل من تتبع تناول الخزف في الفن القبطي وتبين مواضع الضعف فيه وأسباب ذلك، أو محاولة تحليل ما ذكر لإثبات ازدهار ذلك الفن في العصر القبطي، ويكتفى الباحث في هذا الصدد باقتباس فقرة أوردها "زكى محمد حسن" عن الخزف في العصر القبطي تدعم ما ذهب إليه الباحث من صعوبة الحديث عن ازدهار هذا الفن حين قال: "أما صناعة الخزف القبطي فلا نظن أنها أثرت في الفنون الإسلامية أثراً يستحق الذكر؛ لأن هذه الصناعة لم تكن زاهرة في العصر القبطي، ولأننا لانعرف نماذج جيدة من الخزف الإسلامي في مصر قبل قدوم ابن طولون ٢٥٤هـ/٨٦٨م، حين يبدأ ظهور الخزف ذي البريق المعدني، بفضل ما أحدثه الأمير المذكور من تقاليد عراقية في الفنون

الإسلامية المصرية. ومن الظريف أن كاتباً أراد أن يؤكد ازدهار الخزف في العصر القبطي. فكتب: "إن مصنوعات هذا العصر امتازت بخلوها من الدهان المعدني الذي جعل لها بريقاً ورونقاً خاصاً وانتشرت صناعة الأطباق الفخار والقدر المعدة لحفظ الخمور (كان كل هذا من المزايا التي تشهد بتقدم صناعة الخزف في العصر القبطي)"^(٢٠).

والحق أن "زكي محمد حسن" وضع يده على مشكلة عضال تواجهها الدراسات الأثرية الإسلامية بوجه عام، ودراسة الفنون الإسلامية على وجه الخصوص، فقلما تُسب الفضل لأهله. منساقين في ذلك خلف تعصب يجب ألا يكون له وجود في مجال دراسة الآثار الإسلامية، لما للفن الإسلامي من خصوصية فرضتها طبيعة نشأة هذا الفن وتكوينه.

فمما لوحظ محاولة كل فريق من الباحثين نسبة جل المبدعات الفنية الإسلامية إلى أقطارهم، والتأكيد على ازدهار كل فن في موطنهم^(٢١)، وكان عدم ازدهار فرع من الفنون في قطر ما، إنما هو سبة في جبين ذلك القطر، ولا بد من التأكيد على تفوق ذلك الفن في هذا القطر، أي ما كانت مبرراتهم.

ومما لاشك فيه أن أولئك الباحثين قد ساروا بدون قصد، خلف المستشرقين الذين وضعوا بدور التفرقة والتعصب - سواء بعدم أو بدون - وذلك بتبجيل حقول دراساتهم، فمن اتخذ منهم مصر موضعاً لدراسته صارت مصر صاحبة كل فضل، ومن اختص بدراسة فنون العراق أصبحت العراق موطن كل ابتكار، ومن اهتم بدراسة فنون إيران، كانت إيران صاحبة كل سبق في الفنون الإسلامية.

ولعمري الحق فللفن الإسلامي خصوصية قد لا يستطيع المستشرقون إدراك كل أركانها - رغم ما لهم من فضل في هذا المجال من الدراسات - إذ نبعت تلك الخصوصية من عوامل قد يصعب عليهم استيعابها كاملة، عوامل ارتبطت بجوهر الدين ووشائج العروبة، وإذا كان المستشرقون قد غاب عليهم مثل تلك العوامل لأنها عوامل روحية لا يمكن أن يحسوها ويتعاملون معها كمعاملاتهم للأموال المادية التي أجادوا فيها، فكان من الأولى على الباحثين المسلمين والعرب الالتفات إليها لأنهم يملكون ناصيتها وأقدر على استيعابها.

وعلى أية حال فمن الثابت أن صناعة التحف الخزفية شهدت نهضة شاملة في مصر خلال العصر الإسلامي، ومن حسن الحظ أن ذلك من الأمور التي أجمع عليها العلماء والباحثين في مجال الفنون الإسلامية، حتى أن أحد مؤيدي ازدهار صناعة الخزف في العصر القبطي يشير إلى أن هذا الازدهار لا نستطيع بمقارنته بما تلاه من عصور^(٢٢) أي فيما أنتج خلال العصر الإسلامي.

وهنا يبرز سؤال يطرح نفسه إلام يمكن نسبة ازدهار فن الخزف وتطوره في مصر الإسلامية؟ هل يمكن نسبته إلى التطور الطبيعي عن الخزف القبطي الذي افتقد هو ذاته روح التطور والازدهار؟^(٢٣) أم يمكن نسبة تلك النهضة إلى عوامل ومؤثرات خارجية؟.

ونشير في هذا الصدد إلى أن هناك رأى اعتنقه أصحاب المدرستين الألمانية والفرنسية^(٢٤) مفاده أن صناعة الخزف والفخار كانت قد اندثرت في مصر مع بداية الحكم العربي... وأن النهضة الفنية التي شهدتها صناعة الخزف في العصرين الطولوني والفاطمي

إنما ترجع إلى تأثيرات خارجية حددها أصحاب هذا الرأي بالتأثيرات العراقية والسورية، وإن كان هذا الرأي قد وجد معارضة آخرين كان على رأسهم العالم الإنجليزي "Butler" الذى يعتقد أن القول بأن الفترة من أواخر العصر الرومانى وبداية دخول المسلمين إلى مصر كانت فترة انحدار فيما يتعلق بصناعة الخزف والفخار أمراً مبالغاً فيه^(٢٥). وعلى أية حال فلتترك الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على الخزف بمصر الإسلامية فى الفترة قيد البحث تؤكد هذا الرأي أم ذاك.

ونود قبل الشروع فى الدراسة القول بأن الحديث عن الخزف الإسلامى بمصر فى عصر الولاة (٢٠-٢٥٤هـ) يعد من الأمور الصعبة، لذا فإن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة التى ظهرت عليه يكون أكثر صعوبة ومشقة.

وفىما يتعلق بالخزف فى العصر الأموى^(٢٦)، فقد ورد ما يفيد أننا نكاد لانعرف شيئاً عن الخزف فى هذا العصر^(٢٧)، وإن كان قد ذكر أيضاً أن أبرز ما وصلنا من أنواع الخزف والفخار بمصر فى العصر الأموى كانت تلك الأوانى غير المطلية والتى جاءت من حيث الزخرفة والتصميم أقرب إلى أنواع ما قبل الإسلام، وأن التفرقة بين هذه وتلك تكمن فى الكتابات الكوفية التى تزخرف التحف الأموية، وأن مصر فى العصر الأموى شهدت تقليداً لأنواع الخزف البيزنطى^(٢٨).

ومجمل القول أن المعلومات التى وصلتنا عن صناعة الخزف فى مصر خلال عصر الولاة "لايزال يشوبها الغموض"، وذلك لاختلاف الآراء حولها من ناحية، ومن ناحية أخرى لتشابهها الشديد مع ما أنتج فى العصور السابقة على الإسلام، مما جعل عملية تحديد الأنواع التى صُنعت وزخرفت فى تلك الفترة المبكرة أمراً عسيراً^(٢٩).

ولعل أهم ما وصلنا من منتجات عصر الولاة هى مجموعة من الجرار والمسارج، والتى كان من الطبيعى أن تسير أشكالها وزخارها وفق ما كان سائداً من قبل، وإن كان يلاحظ أن الجرار المعروفة باسم "Amphora" صارت مقابضها بعد الفتح العربى أقل حجماً والتصقت ببدن الإناء وهى بذلك قد اختلفت عما هو معهود من قبل، أما زخارفها فكانت استمراراً للزخارف التى شاعت فى مصر قبل الفتح العربى^(٣٠).

وربما كان من الواجب فى مستهل دراستنا للتأثيرات الفنية الوافدة على الخزف بمصر الإسلامية فى الفترة قيد البحث، أن نلفت الانتباه إلى مشكلة واجهت كثيراً من العلماء والباحثين وسوف تواجهنا مراراً فى الدراسة، وهى تشابه المنتجات الخزفية فى الأقاليم الإسلامية المختلفة، مما أوجد صعوبة فى نسبة الكثير منها إلى قطر معين، وربما يرجع ذلك إلى سهولة وبسر انتقال الصانع والتجار بين أقاليم العالم الإسلامى المترامى الأطراف^(٣١)، كما أن الأساليب الفنية فى صناعة الخزف كانت تنتشر بسرعة كبيرة فى شتى أنحاء العالم الإسلامى، وقد عُثر فى حفائر كل من مصر والعراق والشام وإيران وشمال أفريقيا والأندلس على كثير من الأنواع المشتركة، حتى أنه أصبح من العسير فى كثير من الأحيان تمييز إنتاج إقليم عن آخر^(٣٢) اللهم إلا المتخصصين^(٣٣)، بل ووقف المتخصصون فى بعض الأحيان عاجزين عن نسبة بعض التحف الخزفية إلى إقليم معين، أو تأريخ بعض

القطع تاريخاً محدداً^(٣٤).

وسوف نتناول الآن دراسة أنواع الخزف التي ظهرت عليها التأثيرات الفنية الوافدة.

أ - الخزف ذو الزخارف البارزة تحت الطلاء : Glazed Relief Ware

يعد هذا النوع من الخزف أحد أهم أنواع الخزف الإسلامي المبكر^(٣٥)، وإن كان من المعتقد أن إنتاجه لم يستمر طويلاً، حيث أخذ في التلاشي مع ظهور الخزف ذي البريق المعدني - في القرن الثالث الهجري / ٩م - الذي بلغ درجة الكمال في المنتجات الخزفية الإسلامية^(٣٦).

وامتاز هذا النوع من الخزف بزخارفه القلبية البارزة التي تطلّى إما بالطلاء الزجاجي ذي اللون الأخضر والمتعدد الألوان أو بطلاء ذهبي براق يعطى انعكاساً أشبه ما يكون ببريق بعض المعادن^(٣٧). وقد تم الكشف عن كميات من منتجات هذا النوع من الخزف التي ترجع إلى العصر العباسي في كل من سامراء، وسوسة، ومصر (بالفسطاط، وأخميم وكوم وأوشيم)، ووجد منه أيضاً في بغداد والحيرة والري و "Barahminabad" وفي ميناء "Antioch" شمالي سوريا^(٣٨).

ومن المرجح أن أصل الخزف المطلى ذي الزخارف البارزة إنما يعود إلى المنتجات ذات الزخارف القلبية البارزة والطلاء الرصاصي التي أنتجت في العصر الروماني^(٣٩). وربما كانت حلقة الوصل بين المنتجات الرومانية والإسلامية، هي المسارج التي أنتجت في العصر الروماني وطلّيت أحياناً بطلاء زجاجي أخضر اللون، والتي استمر إنتاجها بمصر حتى العصر الإسلامي^(٤٠).

وشاع في مصر خلال العصر البيزنطي إنتاج الخزف ذي الزخارف البارزة وذو طلاء أشبه ما يكون بألوان بعض المعادن. وقد صنع هذا النوع تقليداً للأواني الذهبية والفضية، لتمكين الفقراء من اقتناء أواني خزفية رخيصة ذات خصائص زخرفية ولونية تماثل بعض المعادن^(٤١).

وعلى الرغم من أن الرأي الراجح أن الخزف المطلى ذي الزخارف البارزة كان معروفاً خلال العصر الروماني، وأن تقليده في بداية العصر الإسلامي كان مشتقاً من النماذج البيزنطية فقد اقترح "كوكلن - Koechlin" أن بعض أوانيه وخاصة الأطباق المسطحة ذات صلة بالمراميات الصينية البرونزية^(٤٢) من عهد أسرة "هان - Han" (٢٥-٢٢٠م)، وإن كان هذا الرأي لم يجد من يؤيده بين الخبراء الصينيين أنفسهم^(٤٣). ويبدو أن هذا النوع من الخزف قد تم إنتاجه في مصر الإسلامية خلال العصر الأموي^(٤٤)، إلا أن التوسع في إنتاجه كان خلال العصر العباسي في مركزين رئيسيين هما مصر والعراق. حتى أنه بين مؤرخي الفنون الإسلامية من ينسب إنتاج هذا النوع من الخزف إلى مصر في القرن الثاني الهجري / ٨م، ومنهم من ينسبه إلى العراق في القرن الثالث الهجري / ٩م^(٤٥).

ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أنه إن كان من الطبيعي أن تقبل مصر على تقليد تلك المنتجات الخزفية البيزنطية لأنها كانت جزءاً من الامبراطورية البيزنطية وورث الخزافون المصريون عن البيزنطيين هذه الصناعة، فإن تقليد العراق لهذا النوع من الخزف

يحملنا على التساؤل كيف تأقلم الخزافي العراقي أن يقلدوا خزف بيزنطية^(٤٦)؟ ويبدو أن الأمر الأكثر أهمية ليس في إقبال العراق على تقليد تلك المنتجات البيزنطية، ولكن فيما ورد أن تلك الصناعة قد انتقلت على الأرجح إلى العراق بواسطة الخزافين المصريين الذين هاجروا من وادي النيل إلى العراق فساهموا بدور في نقل تلك الصناعة إليها^(٤٧). ثم أقبل العراقيون على إنتاج هذا النوع من الخزف في بلادهم وفق أذواقهم وتقاليدهم^(٤٨).

ويبدو أن هذا الرأي السابق وجد من يعارضه فقد ورد في خاتمة الجزء الثاني من تنقيبات سامراء أن ما عُثر عليه من خزف مزجج ذي زخارف بارزة في سامراء ينقسم إلى نوعين: "الأول مزجج بلون أخضر والثاني مذهب أي مطلى باللون الذهبي مباشرة. ولهذه الفخاريات شققات فريدة في نوعها. مصنوعة من الطين الممتاز الصلب جداً وهو ذو لون يتراوح بين الإصفرار المائل إلى الإحمرار والأحمر الآجري. وقد سبق أن أشرنا إلى العلاقة القائمة بين هذه المجموعة من الفخاريات مع الفخاريات المزججة في مصر؛ ولكن تلك الإشارة لا تمنحنا الحق في نقل موقع صناعة هذا النمط من الفخاريات واختراع فن التزجيج عامة إلى مصر. لذا فإننا نعتبر بلاد الرافدين موطناً لهذا النوع الضريف من الفخاريات أيضاً^(٤٩)."

وعلى أية حال فعلى الرغم من أن الخزف المزجج ذي الزخارف البارزة قد ظهرت عليه بوجه عام تأثيرات صينية وساسانية مع بعض التقاليد الهلنستية^(٥٠)، فمما لوحظ غلبة التأثيرات الهلنسية والبيزنطية على المنتجات المصرية، وسيادة التأثيرات الساسانية على المنتجات العراقية^(٥١).

ولدينا نوعان من الخزف المزجج ذي الزخارف البارزة، يختلفان من حيث التقسيم اللوني والزخرفي، النوع الأول ذو طلاء أحادي اللون؛ إما طلاء زجاجي أخضر منفرد أو طلاء ذهبي براق منفرد، وقد اقتصر هذا النوع على الزخارف الهندسية والكتائية والنباتية (اللوحتان ١، ٢، وشكل ٤١)، أما النوع الثاني فهو ذو طلاء زجاجي متعدد الألوان، فنجد فيه اللون الأخضر والبني والقرمزي، وقد تنوعت زخارفه ما بين الرسوم الحيوانية والطيور إلى جانب الزخارف الكتائية والهندسية والنباتية^(٥٢). (اللوحتان ٣، ٤ والشكلان ٤٢، ٤٣).

وقد حدد "آرثر لين" تاريخ إنتاج النوع الأول ذو الطلاء الأحادي اللون بالقرن الثالث الهجري/٩م حيث عُثر على منتجاته في حفائر سامراء ومن ثم نسبة إلى العراق، أما النوع الثاني ذو الطلاء المتعدد الألوان فقد اقترح أن مصدره مصري، وإن كان قد وجد صعوبة في تحديد تاريخ ثابت لإنتاجه، إلا أنه أقر نظراً لتشابه قطعة مع قطع سامراء أن يرجعه إلى نفس تاريخ قطع سامراء، أي خلال القرن الثالث الهجري/٩م^(٥٣).

وعلى الرغم من أن الرأي الأرجح وفق ما ذكره "آرثر لين" أن النوع الأول ذي الطلاء الأحادي اللون ينسب إلى العراق، وهذا ما أكدته حفائر سامراء، حيث اقتصر ما أخرج منها على طلاء ذي لون واحد، إما طلاء زجاجي أخضر منفرد^(٥٤). أو طلاء ذهبي منفرد^(٥٥)، تشغله في بعض الأحيان بقع خضراء أو خضراء ضاربة للزرقة^(٥٦). وأنه لا يوجد بين ما أخرج من حفائر سامراء وسوسة قطعة واحدة تحتوي على زخارف حيوانية أو طيور^(٥٧).

فيرى البعض صعوبة التحقق من مكان صناعة قطع هذا النوع حيث لم تكتشف قطع نالفة "Wasters" ولا أفران "Kilns" وأن انتشارها بنطاق واسع يقترح بأن هناك عدداً من مراكز تصنيعها، وإن كانت المعلومات والأدلة المتاحة تجعل من اقتراح "آرثر لين" أن صناعته في العراق أمر ممكن وغير مشكوك فيه^(٥٨).

وفي ضوء ما سبق يتضح أن هناك حلقة مفقودة في دراسة الخزف المزجج ذي الزخارف البارزة، فما الداعي لأن يقتصر إنتاج مصر من هذا النوع على الطلاء المتعدد الألوان؟ ولماذا اقتصر إنتاج العراق على الخزف ذي الطلاء الأحادي اللون؟ رغم أن المرجح وفق ما ذكره "آرثر لين" أن هذا النوع من الخزف قد انتقل من مصر إلى العراق بواسطة الخزافين المصريين الذين هاجروا إلى بلاد العراق^(٥٩). ومن ناحية أخرى فمما يلفت النظر أيضاً عدم ظهور رسوم الطيور والحيوانات في القطع العراقية بينما كانت هي الزخرفة السائدة في القطع المصرية!!

ومن الملاحظ أنه ليس معنى اقتصار الخزف ذي الزخارف البارزة في مصر على الطلاء المتعدد الألوان، وظهور الطلاء الأحادي اللون في العراق، أنه لم يعثر في مصر على قطع ذات طلاء أحادي اللون، بل وجد بها قطع ذات طلاء ذهبي براق عليها زخارف كتابية وهندسية ونباتية^(٦٠) وهي بذلك تتفق مع القطع التي أخرجت من حفائر سامراء وسوسة. ومن نماذج هذا النوع الذي عثر عليه في مصر ثلاث قطع من حفائر القسطاط الأولى محفوظة في مجموعة "Peter Ruthven" عليها زخارف هندسية بداخلها حبيبات لؤلؤ (شكل ٤٤)، والأخرى في متحف الفنون "بلايغ - Leipzig" تزينها أشكال مراوح نخيلية، مع إطار من حبيبات اللؤلؤ (شكل ٤٥)، والأخيرة في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، زخارفها تمثل جزء من كتابة كوفية تتميز بالحروف المستدقة (شكل ٤٦) وتشابه مع زخارف سلطانية عثر عليها في سوسة^(٦١)، وقد دفع ذلك "آرثر لين" أن يعلن صراحة أن تلك القطع التي عثر عليها بمصر من هذا النوع إنما هي مستوردة^(٦٢)، واستشهد على ذلك بأنه عثر في ميناء "Antioch" شمالي سوريا، على كسر ذات طلاء معدني من نفس النوع، مع قطع من خزف ذي بريق معدني عباسي، ولا بد أن جميعها كسر واستغنى عنها وهي في طريقها إلى مصر^(٦٣).

ومن الأمور المهمة بالنسبة للخزف المزجج ذي الزخارف البارزة الذي ينسب إلى مصر، هو تأثره من الناحية اللونية بخزف أسرة "Tang - تانج" (٦١٨-٩٠٦ م) الصينية^(٦٤)، ومن ذلك على سبيل المثال كسرة من القسطاط محفوظة بمتحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، والقطعة مزججة بلون أصفر ليموني باهت ومرقطة "Flecks" بالأخضر، وهذا الأسلوب مشتق على الأرجح من الأواني الخزفية المستوردة من الصين^(٦٥). وقد أكد "آرثر لين" على تأثير ألوان هذا النوع من الخزف المصري بالأوانى الزلطية المستوردة عن الصين. وقد أشار أن ذلك كان مهماً في العراق^(٦٦). وعليه اقترح أنه لو كان الخزافون المصريون قد ساهموا في صناعة الخزف المزجج ذي الزخارف البارزة في العراق، فلا بد أنهم قد وصلوا إلى مقر الخلافة العباسية قبل أن ترسخ تقاليد تلك الصناعة في وطنهم^(٦٧).

وفيهما مما ذكره "آرثر لين" أن الخزافين المصريين الذين يرجح أنهم أدخلوا هذه الصناعة إلى العراق، كانوا لم يتوصلوا حتى هذا الوقت إلى تقليد الألوان الخزفية الصينية. على أنه يجب أن يؤخذ في الاعتبار أنه من بين ما أخرج من حفائر سامراء كميات كبيرة من الخزف العراقي ذي الزخارف البارزة المطلية بطلاء ذهبي براق مع بقع خضراء ضاربة إلى الزرقة^(٢٨)، ومن ثم فهي تشترك في ذلك مع القطع المصرية من حيث تأثرها بأواني خزف أسرة "تانج" المستوردة من الصين.

ولما كان تاريخ الخزف المصري المزيج ذي الزخارف البارزة قد أرخ بنفس تاريخ هذا النوع في سامراء، وذلك ما ذهب إليه "آرثر لين" نفسه، وعليه فمن المرجح أن مصر والعراق قد عرفتا تقليد خزف أسرة "تانج" هذا في توقيت واحد تقريباً. ومن ثم فإن جاز أن يكون تقليد مصر لتلك الألوان الصينية مباشرة أمراً واردة، فيجب أن لا يغفل كلية احتمال أنه يكون لسامراء دور غير مباشر في ذلك، وما يدفعنا لهذا الاحتمال هو طبيعة العلاقات وتميزها بين الصين والعراق من ناحية^(٢٩) وخصوصية العلاقات بين مصر والعراق من ناحية أخرى^(٣٠).

ومما يؤكد الصلة بين منتجات هذا النوع من الخزف في مصر والعراق، أن من أبرز ما وصلنا من مصر من الخزف ذي الزخارف البارزة ذي الطلاء الزجاجي المتعدد الألوان قطع تحمل توقيع "أبو نصر البصري"، وقد ورد في بعض أواني "عمل أبو نصر البصري بمصر"^(٣١). وإذا ما نحينا مؤقتاً الخلاف الذي دار حول اسم هذا الصانع، واكتفينا بالإشارة هل هو منسوب إلى "البصرة" في العراق أم إلى "بصري" بالشام^(٣٢)، وأن الرأي الأرجح هو نسبته إلى "البصرة" بالعراق^(٣٣)، ومن ثم فلدينا قرينة ترجح عمل خزافين عراقيين في إنتاج هذا النوع من الخزف في مصر. وإن كان "محمد عبد العزيز مرزوق" يتساءل هل تعلم هذا الصانع أو الخزاف صناعة هذا النوع من الخزف في موطنه ثم هاجر إلى مصر ليوجد مجالاً أوسع لترويج صناعته أم أنه حضر إلى مصر وتعلم فيها هذه الصناعة ثم زاولها محتفظاً بنسبه الأصلي^(٣٤)؟. ويبدو أن الرأي الأرجح أن هذا الخزاف قد أتى من موطنه إلى مصر وهو خبير بصنعتة، فما أكثر الفنانين الذين وفدوا من العراق إلى مصر وأسهموا في نهضتها الفنية^(٣٥)، بل وقد دعت بعض التأثيرات السامرية التي ظهرت على إحدى القطع المصرية من هذا النوع أن ذهب "Grube" أن إنتاجه دخل بلاشك إلى مصر بواسطة الفنانين الذين تدربوا في الورش الملكية- الممتازة- في بغداد، الذين أحضروا إلى مصر بواسطة أحمد بن طولون^(٣٦).

هذا وقد وصلتنا مجموعة كبيرة من المسارج ذات الزخارف القالبية البارزة، وعلى الرغم من أن أكثريتها غير مطلية فإن بعضها يحتوى على طلاء بلون واحد بني أو أخضر غالباً، كما أن البعض الآخر ذي طلاء متعدد الألوان^(٣٧). ومنها مسرجة من الفسفاط ذات طلاء أخضر اللون، محفوظة في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، وقد تميزت باستخدام ورقة العنب الهلنستية^(٣٨)، وكذلك جزء من مسرجة من نفس المصدر، وذات طلاء مشابه، محفوظة بالقسم الإسلامي من متحف برلين، عليها رسم بالبارز لطائر داخل جامة، يقابله جزء مفقود لطائر مماثل^(٣٩)، وأسلوب زخارف هذه القطعة مدين بعض الشيء للفن الفارسي، وهو

نفس التأثير الذى يمكن أن نراه على النسيج القبطى حيث نرى عليه مناظر صيد داخل جامات^(٨٠).

وعلى الرغم من أن كثيراً من زخارف هذه المسارج تكشف عن اشتقاقها من زخارف أواخر العصر الكلاسيكى، مثل ورقة العنب (شكل ٤٧ أ)، واللفائف النباتية (شكل ٤٧ ب)، أو الحيوانات الموضوعة على جانبي أوراق العنب (شكل ٤٧ ج)، فإن زخارف بعض المسارج تنم عن ابتعادها عن زخارف العصر الكلاسيكى المسيحى، ويظهر فيها بوضوح تأثير الزخارف العباسية خصوصاً أشكال المراوح النخيلية التى على هيئة القلب (الشكلان ٤٧ د، هـ)، والبعض الآخر يزخره أشكال عقود وحيوانات (شكل ٤٧ و) وبعضها يحتوى على نقوش كتابية (الأشكال ٤٧ ز، ح، ط)^(٨١).

ويبدو أنه من الطبيعى أن تجمع زخارف بعض قطع هذا النوع ما بين الزخارف التى كانت مستعملة فى أواخر العصر المسيحى بمصر وتلك الوافدة من الخارج. فنجد فى سلطانية محفوظة بمجموعة كير "Keir Collection" زخرفة تتمثل فى نجمة سباعية تتكون من شريط مضفور، تشغل أضلاعها حبيبات لؤلؤ وبمنتصف كل طرف من أطراف النجمة وريدة، والجزء الأوسط من النجمة يشغله رسم لأرنب (شكل ٤٨). ومما يلاحظ فى زخارف هذه السلطانية أن تصميمها غريب فى تأليفه لأسلوب الزخارف الهندسية المجردة التى كانت مسيطرة على القطع العباسية فى العراق والأسلوب الهلنستى المتأخر فى مصر. حيث جمعت القطعة ما بين الأسلوبين، فالأرنب من العناصر الزخرفية التى شاعت فى مصر خلال العصر الإسلامى، وهو يعود فى أصوله ما قبل الإسلام بها، أما الشريط المتداخل المكون للنجمة المؤطرة بحبيبات اللؤلؤ والتى يشغل أطرافها وريدات صغيرة فهى مشابهة تماماً لزخارف بعض القطع التى كشف عنها فى حفائر سامراء وسوسة، وقد أدخل هذا النوع إلى مصر بواسطة الخزافين العراقيين الذين وفدوا من بغداد إلى مصر فى صحبة أحمد بن طولون^(٨٢).

ومن أبدع القطع المصرية التى وصلتنا من هذا النوع كسرة من صحن عُثر عليها فى أخميم ومحفوفة فى مجموعة "Homberg" بباريس، تشغلها زخرفة قوامها ثلاث أوزات مفعمة بالحيوية تحمل كل منها فى منقارها عنقود عنب "Grape"، والحافة الرفيعة لهذا الصحن تشغلها زخرفة من وريدات نجمية، أما التزجيج فهو باللون الأصفر والأخضر والبني^(٨٣).

وقد أرخ "بيزار - Pézard" هذه القطعة بالقرن الأول الهجرى / ٧م، وأرخها "زكى محمد حسن" بالقرنين الثانى والثالث الهجريين / ٨-٩م^(٨٤)، وأرخها "آرثر لين" بالقرن الثالث الهجرى / ٩م^(٨٥)، ويتفق الباحث مع مؤيدى تأريخ هذه القطعة بالقرنين الثانى - الثالث الهجريين / ٨-٩م، وإن كان تأريخها بالقرن الثالث الهجرى هو الأنسب، وذلك لنفس الأسباب التى ذكرت من الإتيان الشديد الذى رسمت به زخارفها وهذا ما لم يكن مألوفاً فى زخارف الخزف الذى يرجع إلى القرن الأول الهجرى / ٧م^(٨٦).

ويظهر فى زخارف هذه القطعة استمرار التأثيرات الإغريقية الرومانية، وأشار "آرثر

لين" أن رسوم الأوز بهذه القطعة يمكن مقارنتها مع تلك التي وردت على صندوق مطعم بالعاج صنع بواسطة الفنانين الإسكندرانيين في القرن الثالث أو الرابع الميلادي^(٨٧). أما بالنسبة للطيور التي تحمل في منقارها أفرع نباتية فهي من التأثيرات الساسانية المألوفة. حيث كانت هذه الزخرفة تعني الفأل الحسن لدى الإيرانيين، أما حافة الصحن المزخرفة بالوريدات النجمية فهو أسلوب زخرفي كان شائعاً على التحف الخزفية ذات الزخارف البارزة والمطلية بطلاء ذهبي براق، التي عُثر عليها في حفائر سامراء^(٨٨).

وقريب من القطعة السابقة قطعة أخرى أصلها من الفسباط، ومحفوطة حالياً في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، تمثل أوزة تحمل في منقارها عنقود عنب (شكل ٤٩)، ومما يلاحظ أن حبيبات العنب مجوفة في المنتصف بنفس الهيئة التي ظهرت على مسرحة غير مزججة عثر عليها في القدس^(٨٩).

هذا وقد وصلتنا قطعة من الخزف المزخرف بالبارز ذات طلاء ذهبي براق، وأصل هذه القطعة من الفسباط، ومحفوطة حالياً في متحف الحرف الفنية بلايزغ، يظهر منها نصفى مروحتين نخيليتين تتصافر سيقانهما المؤطرتين بحبيبات اللؤلؤ، وعلى جانبي كل نصف مروحة من أعلى وريدة نجمية، وبحافة الكسرة إطار ضيق يشغله حبيبات اللؤلؤ (شكل ٤٥)، وقد لفتت تلك القطعة أنظار "زره - Sarra"، وذكر أنها تستحق اهتماماً خاصاً، نظراً للتطابق الكبير بين تقنيتهما ونقوشها مع نقوش لقي سامراء^(٩٠)، ولزرة كل الحق في ذلك فنظرة سريعة لما وصلنا من قطع هذا النوع من سامراء تكشف عن تماثلها مع ما عثر عليه بالفسباط سواء من حيث لون الطلاء، أو في هيئة أنصاف المراوح النخيلية ذات السيقان المتصافرة المؤطرة بحبيبات اللؤلؤ، وكذلك الوريدات النجمية والإطار الضيق المؤطر بحبيبات اللؤلؤ^(٩١).

وبمجموعة فنية (Ch-Vignier) صحن من الخزف المزخرف بالبارز، وذى طلاء ذهبي براق، يشغله تصميم هندسي مؤلف من شريط مضفور مؤطر بحبيبات اللؤلؤ، ينتهي في أربع جهاته الأصلية من الداخل بأنصاف مراوح نخيلية، وللصحن إطار مكون من ثلاثة أشرطة ضيقة؛ الداخلي والخارجي منها يشغلها تهشيرات مائلة، أما الأوسط فيؤطره حبيبات لؤلؤ يشغل كل منها وريدة نجمية (شكل ٥٠)، ويوزع على الصحن ثمان بقع خضراء اللون. وقد نسب بعض العلماء هذا الصحن إلى العراق وأرخه بالقرن الثالث الهجري / ٩م^(٩٢)، ونسبه "زكي محمد حسن" في تعليقاته بأطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية إلى الطراز العباسي في مصر والعراق في القرنين الثاني والثالث الهجريين / ٨-٩م^(٩٣). وأشار إليه في شرحه لأشكال نفس المرجع بأنه من الخزف العراقي، وأرخه بنفس التاريخ السابق^(٩٤).

وعلى الرغم من تشابه هذا الصحن مع العديد من الكسر التي أخرجت من حفائر سامراء، وخاصة من حيث أشكال المراوح النخيلية والإطار^(٩٥)، وتماثلها من حيث التصميم مع بعض القطع العراقية التي ترجع إلى القرن الثالث الهجري / ٩م (شكل ٥١)، كما أن المراوح النخيلية ذات الطابع الساساني المنفذة عليه، وجدت أيضاً مندمجة مع أشكال

هندسية في بعض القطع التي عثر عليها في حفائر سامراء وسوسة، إلا أن بعض الباحثين يميل إلى نسبة هذا الصحن إلى الطراز العباسي في مصر، وحجتهم في ذلك أن مؤيدى نسبة هذا الصحن إلى العراق غفل عليهم انتشار التأثيرات الساسانية في كثير من الأقطار الإسلامية المختلفة، وخاصة مصر التي غزاها الفرس قبل الفتح العربي لها، كما أن الزخارف الهندسية في هذه القطعة تتشابه بكل قوة مع الزخارف الهندسية في الفن القبطي وبخاصة في زخارف عنسوجاته^(٩٦). على أن هذا الرأي الأخير يجب التعامل معه بشيء من الحذر، وذلك لعدة أسباب، أولها: أنه إن جاز نسبة هذا الصحن إلى قطر معين بناء على التأثيرات الساسانية الواردة عليه، فمن الصعب أن يكون ذلك القطر هو مصر وألا يكون العراق. فإن كان الفرس قد غزوا مصر قبل الفتح العربي لها، وظهرت على بعض فنونها التأثيرات الساسانية، فإن العراق كانت هي الإقليم الأكثر إتصافاً بالساسانيين، وهذا ما تؤكدته العوامل الجغرافية والسياسية والفنية^(٩٧)، وثانيها: أنه إن تشابهت الزخارف الهندسية في هذا الصحن مع زخارف بعض قطع النسيج القبطي، فإن مثل هذه الزخارف الهندسية المجردة لم تكن حكراً على الفن القبطي، فقد ورد مثلها في كثير من قطع هذا النوع التي عثر عليها في سامراء، وعليه فحتى لو افترضنا أن مثل هذه الزخرفة الهندسية ذات أصول قبطية^(٩٨)، فلا يمكن نسبة هذه القطع إلى مصر لمجرد ظهور تلك الزخارف الهندسية عليها. ومن ناحية أخرى فإن الشريط المؤطر بحبيبات اللؤلؤ المكون للزخرفة الهندسية في هذا الطبق، ظهر على كثير من نماذج هذا النوع التي عثر عليها في سامراء، كما أنه كان من العناصر الشائعة في الفن العراقي، حيث وجد على الرسوم الجدارية، والخزف ذي الطلاء الأبيض "White-glazed Pottery" المنقوش باللون الأزرق والأخضر، وكذلك في زخارف المخطوطات المبكرة، وقد استمر ظهورها ممثلاً حتى نهاية عصر سامراء في الزخارف الحصية^(٩٩). ومن أهم نماذج الخزف المزخرف بالبارز وذو الطلاء المتعدد الألوان، عدة قطع مصرية، تكمن أهميتها في احتوائها على توقيع الخزاف، وقد امتازت جميعها ببساطة الزخرفة.

ومنها قطعة محفوظة بالمتحف البريطاني بلندن^(١٠٠). ولها هيئة غير مالوفة وغريبة الشكل، فهي عبارة عن مربع يشغله تسع تجويفات عميقة، موزعة كالتالي: بالمنتصف تماماً منطقة دائرية مقسمة إلى مناطق مشعة، وفي الأركان أربع مناطق لوزية الشكل، تحصر فيما بينها أربع مناطق دائرية الشكل^(١٠١) (شكل ٥٢)، ويشغل المساحات المحصورة بين هذه المناطق وريدات نجمية الشكل، وبالإطار المربع نقش كتابي بالخط الكوفي^(١٠٢). والسطح الخارجى لهذه التحفة مطلي بطلاء زجاجي أخضر، والتجويفات بلون أصفر برتقالي معتم، وظهر التحفة غير مزجج، أما النقش الكتابي فقد قرئ "... أبو نصر النصرى (أو البصرى) بمصر"^(١٠٣). وقد سبقت الإشارة أن الأرجح قراءة اسم الخزاف "أبو نصر البصرى".

وهناك كسرة أخرى من نفس النوع محفوظة في "Staatliche Museum" ببرلين، وأصلها من أخميم، وهي مماثلة في الشكل (شكل ٥٣) وموضع توقيع الصانع لقطعة المتحف البريطاني، وذكر "آرثر لين" أن "Guest" قرأ الكتابة التي عليها "أبي نصر الب

... (أو الذ ٠٠٠)، وأن هرتسفلد قرأها "أبى نصر الب ٠٠٠ (أو الذ ٠٠٠)" (١٠٤). وبالرجوع إلى ما ذكره هرتسفلد في تناوله لهذه القطعة، أشار إلى أنها تحتوى "جزء من إمضاء فخار، خط كوفى، (٠٠٠) أبى نصر النص ٠٠٠" (شكل ٥٤) وأن الاسم الأول فى حالة مضاف إليه فهو إذا مرتبط بمضاف لا يمكن أن يكون إلا (عمل) أو (صناعة). والاسم هو كنية الفخار؛ ويتوقع المرء بعدها النسبة. لذا تبدأ الكلمة بأداة التعريف. ويُحتمل أن يكون الحرف الأول: "ب، ت، ث، ن، ي" والحرف الثانى، بالرغم من عدم تكامله، لا يمكن أن يكون "د أو ك بل ص، ز، ط، أو ض". ولما كانت القطعة من المصنوعات المصرية، علينا أن نفكر باسم موقع مصرى. ولا أجد أى اسم ملائم، باستثناء "بزهقون" وهى قرية لا يعرفها الكثيرون (١٠٥)، وأن كلمة "بزهقونى"، إن أخذنا بها، طويلة بالنسبة للفرارغ المخصص لها على الشقفة. لذا نستنتج أن الاسم ليس مصرى، وأن أماننا احتمالات كثيرة بينها البصرى أو النصرانى وهما من أكثر الاحتمالات قرباً من الحقيقة (١٠٦). على أن "آرثر لين" استبعد أن ينعت أى خزاف نفسه بالنصرانى (١٠٧). ومن ثم فأرجح قراءة لنسبة هذا الخزف هى "البصرى".

وينتمى لنفس هذا النوع أيضاً كسرة ثالثة، محفوظة فى متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، (شكل ٥٥)، عثر عليها فى "al-Mina" بالقرب من "Antioch" شمالي سوريا، عليها كتابة بالخط الكوفى تقرأ "النصرى أو البصرى" (١٠٨). وآخر قطع هذه المجموعة، كسرة من الفسفاط، وقد نشرها "Fouquet" وقرأ الكتابة التى على حافتها "عمل أبى نصر النص (رانسى)"، واقترح "Guest" أن الكلمة الأخيرة لابد أن تكتمل "النصرى أو البصرى" (١٠٩).

ولم تكن تلك القطع الأربع ذات الشكل غير المألوف هى كل ما وصلنا من هذا النوع وتحمل توقيع الخزاف "أبى نصر" فهناك ثلاث قطع أخرى نشرتهم "هيلين فيلون - Helen Philon" ضمن المجموعة الخزفية بمتحف "بناكى" بآثينا، القطعة الأولى ذات شكل على هيئة معين، ولها ثقب فى أعلى المنتصف ويشغلها نص كتابى بالخط الكوفى يقرأ "عمل أبى نصر"، وللقطعة إطار تشغله حبيبات اللؤلؤ (شكل ٥٦)، والنقش الكتابى ومحيط السطح ذو طلاء زجاجى أخضر، أما الإطار فذو طلاء زجاجى بنى، وظهر القطعة ذو طلاء زجاجى بنى أيضاً، وذكرت أن شكل هذه القطعة مشابه لقطعة غير مزججة، عثر عليها فى ضريح بالرى، ويبدو أن الشيعة كانوا يستخدمونها فى صلاتهم (١١٠).

والقطعة الثانية جزء من صحن، عليها نقش كتابى بالخط الكوفى يقرأ "[عمل أبى نصر" (شكل ٥٧)، والحروف مرسومة بطلاء زجاجى أخضر، على أرضيته ذات طلاء زجاجى طحينى اللون (١١١).

والقطعة الثالثة تمثل كسرة من صحن، عليها كتابة تقرأ "عمل أبى نصر" (شكل ٥٨)، وذات طلاء زجاجى أصفر ضارب إلى الخضرة، وفى المنتصف دائرة ذات لون منجنيزى (١١٢).

ويبدو أنه ليس من الصعب أيضاً نسبة هذه القطع الثلاث إلى نفس الخزاف "أبى نصر" صاحب التوقيع على القطع المصرية السابق تناولها، فبالإضافة إلى اشتراكهم جميعاً

فى الاسم، فإن أسلوب النقش الكتابى واحد أيضاً، كما أن ألوان جميع هذه القطع متشابه تقريباً.

ومما يلاحظ أن تلك القطع السابقة قد استخدم فيها الطلاء المتعدد الألوان، وهى سمة تغلب على الخزف المصرى ذى الزخارف البارزة، بينما امتاز هذا النوع من الخزف فى العراق بطلاء الأحادى اللون؛ إما طلاء زجاجى أخضر، أو طلاء ذهبى براق، وأحياناً طلاء ذهبى براق مع بقع خضراء، وهو ما لم نجده فى قطع "أبى نصر" السابقة. ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من ظهور بعض الزخارف النباتية والهندسية والكتائية فى بعض القطع المصرية. فإن أغلبيتها قد احتوت على رسوم طيور وحيوانات: طيور السماء والطواويس والأسود والكلاب والغزلان والوعول المجنحة والأسماك. (الشكلان ٤٢، ٤٣)، بينما اقتصر زخارف قطع هذا النوع التى كشف عنها فى حفائر سامراء، على الزخارف الكتائية والهندسية والنباتية (شكل ٤١)، وهى بذلك تتفق مع قطع الخزاف "أبى نصر" السابق الإشارة إليها. وربما يوحى ذلك أن الخزاف "أبى نصر" قدم من العراق إلى مصر وعمل بها فى المجال الذى كان يتقنه فى موطنه الأصلي، فجاء طلاء أوانيه بحسب ما هو سائد فى مصر، أما زخارفها فتلك التى ألفها فى العراق موطنه الأصلي، ومما يدعم هذا الرأى أن قطع "أبى نصر" السابقة تؤرخ بالقرن الثالث الهجرى / ٩م، وقد كانت مصر فى هذا الوقت موطناً لكثير من الفنانين الذين هاجروا إليها من العراق، وخاصة بعد تولى أحمد بن طولون بها^(١١٣).

ومن ناحية أخرى فقد سبقت الإشارة إلى تأثر ألوان هذا النوع من الخزف بألوان الخزف المستورد من الصين، ويبدو أن تأثير الصين على هذا النوع من الخزف لم يقتصر على الناحية اللونية، بل تعداه إلى الشكل "The Form"، فـ"متحف فكتوريا وألبرت" بلندن، بكسرة من هذا النوع من الخزف، عليها رسم سمكتين فى وضع متعاكس، ومما يلاحظ أن حافة هذه القطعة جاءت على هيئة مفصصة^(١١٤)، وهناك قطعة أخرى بـ"متحف بنكسى" مماثلة لتلك القطعة السابقة من حيث الشكل والزخرفة (شكل ٤٣هـ). ونجد الحافة المفصصة أيضاً فى سلطانية وصلت من القاهرة إلى متحف "Eton College" (شكل ٥٩)، والأوانى ذات الحواف المفصصة كانت من السمات الشائعة فى التحف الخزفية الصينية، ومن ثم فتلك القطع المصرية تقليد صريح لها^(١١٥).

ومن ناحية أخرى فيحتفظ متحف "برلين" بكأس من هذا النوع من الخزف ذى طلاء زجاجى أخضر، نسبة "زكى محمد حسن" إلى الطراز العباسى فى مصر والعراق وأرخه بالقرنين الثانى والثالث الهجريين / ٨-٩م^(١١٦)، وبينما اقترح "زره - Saita" أن هذا الكأس عراقي الأصل، فإن "آرثر لين" لم يستبعد أن يكون مصرياً أيضاً ووضعه ضمن نماذج القرن الثالث الهجرى / ٩م^(١١٧). ولهذا الكأس مقبض دائرى فى موضع الإبهام^(١١٨) وهو يذكرنا بذلك بهيئة الكؤوس الزجاجية الرومانية. إلا أنه يلاحظ أن بدن الكأس يأخذ هيئة مفصصة، مما يوحى بأنه متأثر بأشكال الأوانى الصينية وخاصة تلك الكؤوس الفضية الصينية التى عُثر عليها فى جنوب روسيا، كما أن رسم سمكة الونجة "Herringbone" بين

فصوصه، وجدت أيضاً ممثلة في السلطانيات الصينية، مما يؤكد تأثير هذا الكأس بالنماذج الصينية^(١١٩).

على أنه يجب أن يؤخذ في الاعتبار أن تأثير الخزف المزجج ذي الزخارف البارزة بمصر، سواء بالتأثيرات الصينية أو العراقية أو الساسانية، لا يعني أن الخزاف المصري كان مجرد أداة تقلد إبداعات تلك الفنون فحسب، بل إن كثيراً من قطع هذا النوع تكشف قدرة الفنان المصري على التوليف بين العناصر المختلفة^(١٢٠)، حتى أنه ليصعب أن نجد في قطعة واحدة الجمع بين زخارف وألوان وأشكال أو أنى قطرها. فنجد على سبيل المثال في كسرة من سلطانية، أصلها من الفسطاط ومحفوفة حالياً في متحف "فكتوريا وألبرت"، أنه استخدم فيها الطلاء الزجاجي بلون أصفر ليمونى باهت مع ترقيشات "Flacks" بلون أخضر، وإن كان هذا السلوب مشتق لاشك من ألوان الخزف الصينى، فإن الصرة البارزة في المنتصف مع الطوق ذي حبيبات اللؤلؤ المحيط بالإطار (شكل ٦٠)، مشتق من نماذج الخزف المصري في العصر "الإغريقي الرومانى - Greco - Roman"، وكذلك الخزف الفارسى المزجج الذى ظهر في الشرق الأوسط^(١٢١). وقد سبقت الإشارة إلى إحدى قطع هذا النوع التى عُثر عليها في أخميم ومحفوفة في مجموعة "Homborg"، وهى التى تمثل ثلاث أوزات تحمل في مناقيرها عناقيد عنب، حيث ظهرت عليها التأثيرات الإغريقية الرومانية والساسانية والعراقية السامرية مجتمعة. ومن ناحية أخرى فإن كانت بعض الأوانى المصرية قد تأثرت من حيث الشكل (الشكلان ٤٣هـ، ٥٩) بالأوانى الصينية، فإن زخارفها تبعد غالباً عن التأثيرات الصينية، وهو ما يؤكد أنها لم تكن مجرد تقليد صرف للخزف الصينى.

ومما يسترعى الانتباه أن زخارف الحيوانات والطيور المنفذة على قطع هذا النوع من الخزف المصري ذي الطلاء المتعدد الألوان، قد امتازت بالإتقان الشديد في رسومها، ونفذت بأسلوب طبيعى وتمتعت بالحيوية والحركة، وهو ما لمسناه في رسوم طيور السمان والغزلان والوعول المجنحة والكلاب والأسود والطواويس المتواجهة ذات الرقاب المترابطة^(١٢٢) (الأشكال ٤٢، ٤٣). وظهرت كذلك في رسم لفهد على كسرة^(١٢٣) من خزف هذا النوع عثر عليها في "كوم أو شيم"، ومحفوفة بالمتحف "البريطانى بلندن"، وكسرة أخرى من الفسطاط، محفوفة في متحف الفنون الجميلة "ببوسطن"، يظهر عليها رسم لحيوانين هما على الأغلب لفهدين^(١٢٤). ويشير "آرثر لين" إلى أن الأسلوب الطبيعى والحيوية التى جاءت عليها تلك الرسوم تمثل آخر أثر بالإحساس الهلينستى، وإن كان هذا التأثير الهلينستى قد اختفى في سلطانية محفوفة في مجموعة "Fouquet" التى مثل عليها طيور متتابعة تدور حول شريط دائرى، حيث نفذت بأسلوب اتسم بعدم الإتقان^(١٢٥).

ب - الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء:

Wares Decorated With Diffrent Coloured Glazes

كانت أواني هذا النوع من الخزف تغطى بعد تشكيلها من الطين العادي بقشرة من طينة نقية، وهى التى تعرف باسم "البطانة - Slip". ثم تنفذ عليها الزخارف بألوان متعددة. وفى بعض الأحيان كانت تخدش فى هذه القشرة بعض الزخارف قبل التزجيج^(١٢٦) وهو الأسلوب الخزفي المعروف باسم "سجرافيتو - Sgraffito"، كما كانت الأواني تزخرف جزئياً بتزجيجات متعددة الألوان^(١٢٧).

وقد عثر على كميات من منتجات هذا النوع من الخزف فى كثير من المواقع الأثرية كسامراء بالعراق وسوسة وسيراف بإيران والميناء بشمالى سوريا^(١٢٨)، وفى الفيوم والقسطاط بمصر؛ التى عُرف بها باسم "خزف الفيوم" نتيجة للعثور منه على كميات كبيرة بهذا الإقليم^(١٢٩). وكانت رسوم هذا النوع من الخزف تمتاز ببساطتها، فوجد من بينها أشرطة تلتقى فى مركز الأطباق (لوحة ٥) أو تزخرف القدور طويلاً "Mottled". وفى بعض الأحيان تتألف من هذه الأشرطة أشكال هندسية (لوحة ٧). وتعد البقع المرشوشة أو المنثورة "Spleched" (اللوحتان ٨، ٩) من أكثر الزخارف شيوعاً على هذا النوع من الخزف، كما تظهر عليه فى بعض الأحيان الرسوم النباتية والحيوانية، ويزخرف بعض أوانيها كتابات كوفية^(١٣٠). أما الألوان التى نفذت بها هذه الزخارف فمتعددة، منها؛ الأخضر، والأزرق، والأرجواني، والأصفر.

وعلى الرغم من اتفاق العلماء على أن ما أنتج فى مصر وغيرها من مناطق العالم الإسلامى، من الخزف ذى الزخارف المكونة من البقع المنثورة أو المرشوشة أو تلك التى على هيئة أشرطة طويلة كانت بتأثير من الخزف الصينى ذى الألوان المتعددة الذى أنتج فى عهد أسرة "Tang" (٦١٨-٩٠٦م)^(١٣١) (اللوحتان ١٠، ١١). إلا أنهم لم يتفقوا على تحديد تاريخ بداية ونهاية هذا النوع من الخزف فى العالم الإسلامى بوجه عام^(١٣٢). وبالنسبة لمصر يرى بعض العلماء أن تقليد مصر لهذا النوع من الخزف المتأثر بخزف أسرة "تانج" قد استمر فيما بين القرنين الثالث الهجرى / ٩م والسابع الهجرى / ١٣م، أى منذ العصر الطولونى وحتى عصر المماليك^(١٣٣). بينما أرخه البعض الآخر ما بين القرنين الرابع الهجرى / ١٠م والثامن الهجرى / ١٤م^(١٣٤).

وقد تناولت الباحثة "هيلين فيلون" مشكلة تاريخ هذا النوع من الخزف المصرى. وكانت من مؤيدى تاريخ بداية ظهوره فى القرن الرابع الهجرى / ١٠م وسأقت العديد من الأدلة التى تدعم هذا رأى، منها تشابه أشكال بعض أواني هذا النوع من الخزف مع أشكال أواني بعض القطع الخزفية ذات البريق المعدنى التى ترجع إلى بداية العصر الفاطمى بمصر. كما أن بعض رسوم هذا النوع من الخزف تتماثل مع العناصر الزخرفية التى عرفت فى العصر الفاطمى، بل إنها نفت أن تكون مصر قد استوردت الخزف الصينى قبل أواخر (ق ٩/هـ، وأوائل ق ٤/هـ / ١٠م) ومن ثم فيصعب وجود تأثيرات صينية بها قبل القرن الرابع الهجرى / ١٠م^(١٣٥).

على أن حفائر سامراء أخرجت العديد من تحف هذا النوع المقلد لخزف أسرة "تانج" ذى الألوان المتعددة، منها صحن محفوظ بدار الآثار العربية ببغداد يزدان بشرطة خضراء وحمراء وبنفسجية، وصحن آخر فى متحف الفن الشرقى فى مدينة "أكسفورد" بإنجلترا، يحتوى على أشرطة بالألوان الأخضر والبني والأرجوانى مع بقع منشورة بينها^(١٣٨). ولما كانت لقى سامراء تؤرخ بالقرن الثالث الهجرى / ٩م، فليس من المستبعد بل ومن الطبيعى أن تكون المنتجات المصرية معاصرة لهذا التاريخ. اللهم إلا إذا كان هناك تشكيك فى تاريخ المنتجات العراقية فمثلاً يرى "Watson" أن إنتاج العراق لهذا النوع من الخزف المقلد لأوانى أسرة "تانج" قد توقف عن الإنتاج فى منتصف القرن الثامن الميلادى، وأن ما استخرج من الأوانى ذات البقع المنشورة المكتشفة فى طرسوس و "Antioch" بسوريا ترجع إلى العصر الأموى ومن المقترح أن تاريخها يرجع إلى النصف الأول من القرن الثامن الميلادى، ولكن "Géza Fehérvári" ترى أنه يجب أن نحتاط فيما وصلنا من هذين المراكزين حيث وجدت فى طبقات غير منتظمة^(١٣٧)، كما أن ما تناولته من قطع عراقية من هذا النوع أرخته بالقرنين الثالث والرابع الهجريين / ٩-١٠م^(١٣٨).

ومن ناحية أخرى فإن إيران قد أقبلت فى خلال القرنين الثانى والثالث الهجريين / ٨-٩م على تقليد خزف أسرة "تانج" الفرقش ذى الألوان المتعددة^(١٣٩)، كما كان هذا النوع على رأس المنتجات الإيرانية المقلدة للخزف الصينى خلال القرن الثالث الهجرى / ٩م، وكشف عن قطع منه فى أطلال مدن الرى والسوس واصطخر وساة وفى بعض المناطق بإقليم مازندران وغيرها^(١٤٠).

ومن ثم فإقبال مصر على تقليد هذا النوع من الخزف فى القرن الثالث الهجرى / ٩م أمر وارد بل وطبيعى، وربما كان التوسع فى إنتاجه قد تم خلال القرن الرابع الهجرى / ١٠م وفيما بعد ذلك، وخاصة أنه من المعروف أن الفاطميين قد توسعوا فى تقليد المنتجات الخزفية الصينية.

وعلى أية حال فقد أمتاز هذا النوع من الخزف المنتج فى الصين خلال عصر أسرة "تانج" باستخدام ثلاثة ألوان فقط فى زخارفه، حتى أنه عرف باسم خزف تانج ذى الألوان الثلاثة "Tri-Colour Pottery of Tang"^(١٤١)، وهى الأخضر والأصفر الضارب إلى الحمرة والأزرق، بينما استخدمت فى الأوانى المقلدة لهذا النوع فى العالم الإسلامى ومنها مصر أربعة ألوان حيث أضيف إليها اللون المنجيزى^(١٤٢).

وإذا كان قد جرى العرف على لصق هذا النوع من الخزف المصرى بخزف أسرة "تانج" المتعدد الألوان، وهو أمر محقق تماماً، فيجب ألا ينسبنا ذلك إمكانية تأثر الخزف المصرى بما أنتج من هذا النوع فى بعض الأقطار الإسلامية، حتى وإن كانت منتجاتها خاضعة أيضاً للتأثيرات الصينية. ومما يؤكد تواجد صلة بين منتجات هذا النوع فى مصر وتلك التى أنتجت فى بعض أقطار العالم الإسلامى، ما لاحظته "Grube" من تشابه كثير من القطع المصرية التى أرخها بالقرنين الثالث والرابع الهجريين / ٩-١٠م، مع تلك التى أنتجت فى نيسابور خلال العصر السامانى، وإن كان قد أكد على أن القطع المصرية فضلت

التصميم المحلي على التقاليد المستوردة^(١٤٧).

ومن ناحية أخرى فترى "هيلين فيلون" أنه على الرغم من أن مصر قد أنتجت الأواني المستخدم فيها عادة اللون المنجنيزي. والأخضر، والخردلي "Mustard" والتي تنشر أو تسييل في هيئة مقلمة، وتتجمع أحياناً في جانب الآنية^(١٤٨) فإن هناك كسرتين من سلطانيتين عثر عليهما في مصر، ومن الواضح أنهما مستوردتان إما من العراق أو إيران. الكسرة الأولى ذات بطانة بيضاء اللون ومرسومة باللونين الخردلي والأخضر تحت طلاء زجاجي شفاف^(١٤٩). والقطعة الثانية ذات بطانة بيضاء اللون ومزينة ببقع ذات لونين أخضر وأصفر خردلي أيضاً تحت طلاء زجاجي شفاف^(١٥٠). وقد اكتشفت أمثلة مشابهة لهذين النموذجين في نيسابور وسامراء وسوسة. وتروى أنه من الصعب التحقق ما إذا كانت مثل هذه القطع المستوردة ملهمة للتقليد المصري، أو ما إن قام الخزافون المصريون بتطوير زخارف هدد الأواني بشكل مستقل^(١٥١).

ومن ناحية أخرى فهناك سلطانية من مصر تؤرخ بالقرن الرابع الهجري/ ١٠م قرينها بقع خضراء اللون^(١٥٢)، يلاحظ أنها لا تتوافق مع تلك التي شاعت في مصر، إذ أنها تتبع في الحجم والشكل ولون طلاء الأرضية، النماذج العباسية العراقية، ومن المعتقد أنها مشتقة منها^(١٥٣).

وقد وصلتنا عدة قطع مصرية من هذا النوع من الخزف، تحتوى على نقوش كتابية يظهر عليها تأثير شرق العالم الإسلامي، ومنها صحن ذو تزجيج أبيض مجزع عليه ثلاثة أسطر بخط كوفي (١-٢/...-٣-٤ عمل....) منقوشة باللون الأخضر، ومن المرجح أن أسلوب النقش الكتابي في هذا الصحن^(١٥٤) ذي أصول فارسية أو عراقية، إذ أن هناك نماذج لنقوش كتابية مماثلة استخرجت من حفائر سامراء وسوسة، كما كان هذا الأسلوب الكتابي منتشراً في مراكز عديدة في العراق وإيران، حيث عثر فيهما على العديد من الكسر التي زودت بأشرطة كتابية منقوشة بلون أزرق مخضر أو أخضر، وقد عثر في سوسة على طبق ذي نقوش كتابية مشابهة لما نفذ على الصحن المصري، مما يوحى بأن النموذج الأخير كان تقليداً للأطباق العباسية ذات النقوش الكتابية^(١٥٥).

ووصلنا أيضاً عدة نماذج من هذا النوع من الخزف المصري تؤرخ بالقرنين الثالث والرابع الهجريين ٩-١٠م، أشار "Grube" إلى نموذجين منها يحتويان على نقوش كتابية، النموذج الأول عبارة عن قاع سلطانية مكتوب عليها بإحكام كلمة "بركة"^(١٥٦)، والنموذج الثاني قاع إناء آخر مكتوب عليه أيضاً كلمة "بركة" ولكن بطريقة زخرفة الأواني بالبقع^(١٥٧)، ونظراً لفقدان جدارى السلطانيتين فلم يتبين ما إن كانتا قد زخرفتا بنقوش كتابية أم لا، وقد استشهد بجدار كسرة عثر عليها بالفسطاط^(١٥٨) مزخرفة بنقش كتابي مماثل لما في قاع السلطانيتين، وعليه استنتج أن قاع السلطانيتين وجدارهما كانا مزخرفين بالنقوش الكتابية، وأن مثل هذه الكتابات تعيد إلى أذهاننا السلطانيات السامانية ذات النقوش الكتابية^(١٥٩). وقياساً على ما ذهب إليه "Grube" فيمكن نسبة العديد من قيعان الأواني التي نفذت عليها زخارف مماثلة والتي تؤرخ فيما بين القرنين الرابع والسادس

الهجريين / ١٠-١٢ م^(١٥٦) إلى التأثير أيضاً بتلك النقوش الكتابية السامانية. -
وهناك كسرة مرسوم عليها طائر مرسوم باللون الأخضر وخطوطه الخارجية باللون
المنجنيزي^(١٥٧)، وقد سجل "Lane" أمثلة مماثلة عثر عليها في "al- Mina" شمالي
سوريا، واقترح أن هذا النوع من الأواني كان معداً للتصدير^(١٥٨). مما يعنى أن مصر قد
استوردت هذا النوع من الخزف من سوريا أيضاً أو عن طريقها، وليس من المستبعد أن
يكون لذلك تأثير على المنتجات المصرية.

ولم تقتصر التأثيرات الصينية والمشرقية الإسلامية في هذا النوع من الخزف على
الزخارف والألوان فحسب، بل تعدتها أيضاً إلى أشكال الأواني "The Formes"، ونظرة
سريعة إلى بعض ما وصلنا من أشكال أواني التحف المصرية (الأشكال ٦١ أ-و، ٦٢ أ-و)
يتبين التنوع الشديد في أشكالها. وإذا كانت بعض تلك الأواني تقليداً لأشكال بعض
الأواني الصينية، كما هو في القدح الأسطواني الشكل (شكل ٥٦)، فلا بد أن هذا التقليد
قد شمل أيضاً أشكالاً عديدة غير ذلك. وإذا كانت الأدلة المتوافرة بين يدي الباحث
لأشكال الأواني الصينية لا تكفى لإثبات تأثير أشكال الأواني المصرية في هذا النوع من
الخزف، فإن نوعاً آخر من الخزف المصري - وهو ذى البريق المعدني - والذي جاءت
أشكاله مشابهة لأشكال أواني هذا النوع من الخزف، قد ظهر عليه جلياً التأثير بأشكال
الأواني الصينية^(١٥٩)، مما يؤكد تأثير أشكال هذا الخزف أيضاً بأشكال الأواني الصينية. ومن
ناحية أخرى فقد وصلنا أشكال عديدة من أواني هذا النوع من الخزف العراقي الساماني
(الأشكال ٦٣ أ، ب، ج، ٦٤، ١-هـ، ٦٥ أ، ب) المتأثرة بأشكال الأواني الصينية، ولما كان
العديد من أشكال الأواني المصرية محاكاً لأشكال الأواني السامانية^(١٦٠) التي هي بدورها
تقليد لأشكال بعض الأواني الصينية، فيمكن أن نستنتج أنه إن جاز أن تتأثر أشكال أواني
هذا النوع من الخزف بأشكال الأواني الصينية، فليس من المستبعد أن يكون لأشكال
أواني سامراء دور في هذا أيضاً. كما يلاحظ أيضاً تشابه بعض أشكال أواني هذا النوع من
الخزف المصري (شكل ٦٢ أ) مع أشكال بعض الأواني السامانية^(١٦١).

وكانت للتأثيرات المغربية والأندلسية نصيب كبير في هذا النوع من الخزف
المصري. ومن المعروف أن الخزف المزجج ذى الزخارف المرسومة بألوان متعددة قد
ازدهر في بلاد الأندلس وكشفت عنه كميات كبيرة في كل من البيرة، ومدينة الزهراء،
والتي امتازت بغنى زخارفها المتمثلة في رسوم الحيوانات والطيور وكذلك الرسوم الآدمية
والزخارف الكتابية المنفذة باللون الأخضر والمنجنيزي على أرضية بيضاء^(١٦٢).

وتعد زخارف هذا النوع من الخزف الأندلسي مستوحاة من زخارف الأواني العباسية
إلا أنها قد تميزت عنها بالرسوم الآدمية والحيوانية^(١٦٣). ولما كانت لتلك الميزة أهميتها
بالنسبة للتأثيرات الفنية على الخزف المصري، فبجدر بنا إلقاء الضوء على بعض النماذج
الأندلسية التي احتوت على تلك الزخارف الحيوانية والطيور. ومنها طبق من البيرة يزدان
بصورة جواد ذيله مقسم إلى ثلاث ضفائر كما في علب العاج الأندلسية، ويمتطيه طائر
يمسك اللجام بمنقاره (شكل ٦٦)، ومن البيرة أيضاً قنينة عليها رسم لأرانب تعدو وفي

أفواهاها أغصان رفيعة (شكل ٦٧) كما يرى ذلك أيضاً في رسوم الحيوانات والطواويس التي وصلتنا من مدينة الزهراء^(١٦٦)، أما الرسوم الآدمية فقد مثلت على بعض الأواني صور تمثل حامل الباز، وحامل قوس، وكذلك رسوم لبعض النساء^(١٦٧) (شكل ٦٨).

كما شاع الخزف المزجج ذو الزخارف المرسومة باللون الأخضر والمنجنيزي والأصفر على أرضية بيضاء في كثير من مناطق شمال أفريقيا، حيث اكتشفت منه كميات كبيرة في كل من رقادة وصبرة المنصورية وقلعة بنى حماد، وقد امتاز أيضاً بالرسوم الحيوانية والطيور وكذلك بالرسوم الآدمية. فنجد منها على سبيل المثال جزء من سلطانية من رقادة مرسوم عليها حيوانات تعدو، باللون الأخضر والأصفر والمنجنيزي على أرضية بيضاء (شكل ٦٩). ومما يلاحظ زخرفة بدن الحيوانات بالخطوط المائلة^(١٦٨). ومن صبرة المنصورية سلطانية مرسوم عليها حيوان يعدو ويلتفت برقبته إلى الخلف، ويلاحظ أيضاً زخرفة بدن الحيوان بالخطوط المائلة، والتي تقاطع في بعض المناطق مكونة أشكال معينة^(١٦٩) (شكل ٧٠). كما وصلتنا نماذج عديدة من قلعة بنى حماد مرسوم عليها طيور^(١٧٠) وزخارف آدمية^(١٧١) وحيوانية (الأشكال ٧١ أ-د) مرسومة باللون الأخضر والمنجنيزي على أرضية بيضاء. ويلاحظ أيضاً أنها نفس الزخارف المألوفة المكونة من خطوط متقاطعة أو مائلة مع التركيز على مناطق معينة بالجسم عن طريق تلوينها، ومن مميزات أيضاً زخرفة رقبة الحيوانات على هيئة طيات، والجسم يشغل بدوائر متماسة. ومما يلاحظ وجود صلة قوية بين زخارف وألوان قطع بنى حماد وتلك التي اكتشفت في مدينة الزهراء، وربما يرجع ذلك إلى نزوح بعض خزافي الأندلس عقب انهيار الدولة الأموية، واتجاههم إلى قلعة بنى حماد^(١٧٢).

ومما سبق يتضح أن هذا النوع من الخزف كان مزدهراً ازدهاراً عظيماً في بلاد الأندلس وشمال أفريقيا، وقد امتاز بتنوع رسومه الحيوانية والآدمية، كما ظهرت عليه أيضاً الزخارف النباتية والكتائية (لوحة ١٢).

وعلى أية حال فقد وصل التشابه بين القطع المصرية من هذا النوع ومثيلاتها في شمال أفريقيا والأندلس، أن وقف بعض مؤرخي الفنون الإسلامية عاجزين أمام نسبة الكثير منها إلى أي قطر منهم. وقد تناولت "مارلين جنكنز" أربع قطع عثر عليها في مصر. القطعة الأولى محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ولم تستطع أن تجزم ما إن كانت مصرية الأصل أم مستوردة^(١٧٣)، وقد احتوت هذه القطعة على العديد من المميزات السابق ذكرها في قطع شمال أفريقيا والأندلس، حيث يظهر فيها الخطوط المتقاطعة أو المائلة التي تشغل جسم الآدمي والحيوان، وكذلك تنفيذ رسومها باللون الأخضر والمنجنيزي والأصفر على أرضية بيضاء. والكسرتان الثانية والثالثة محفوظتان في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، ومرة أخرى يصعب التحديد على وجه الدقة ما إن كانت مصر قد استوردتهما عن الخارج^(١٧٤).

والقطعة الأولى منهما: تمثل كسرة مرسوم عليها جزء من صقر (شكل ٧٢) منفذة باللون الأخضر والمنجنيزي على أرضية بيضاء، وهي قريبة تماماً في أسلوبها ورسومها لقطعة خزفية من مدينة صبرة المنصورية^(١٧٥)، كما أن شكلها قريب جداً لقطع عديدة كشف عنها

فى مدينة الزهراء. والقطعة الثانية مرسوم عليها حيوان باللون الأخضر والمنجنيزى على أرضية بيضاء (شكل ٧٣)، وجاءت فى أسلوبها مشابهة لما أخرج من قلعة بنى حماد. أما القطعة الرابعة والأخيرة فقد عثر عليها فى الفسقاط، ومحفوطة حالياً فى مجموعة "Edmund Unger" بانجلترا، ولم تحدد ما إن كانت صناعة محلية أم مستوردة^(١٧٤). وهى تمثل باز ينقض على أرنب (شكل ٧٤) ومرسومة باللون الأخضر والأصفر والمنجنيزى على أرضية بيضاء، وتلك القطعة على وجه التحديد أشار "Grube" صراحة أنه على الرغم من العثور عليها فى مصر فهى تنسب إلى شمال أفريقيا، وحدد تاريخها بالقرنين الرابع والخامس الهجريين / ١٠-١١ م، واعتمد فى رأيه هذا بناء على اختلاف أسلوبها التقنى (العجينة والألوان) والزخرفى (منظر الانقراض) مع القطع المصرية، واتفاقها مع قطع شمال أفريقيا والأندلس^(١٧٥).

وبمجموعة متحف "بناكى" بأثينا عدة قطع من هذا النوع ترجع إلى مصر، وتؤرخ بالقرن الخامس الهجرى / ١١ م، ومرسوم عليها حيوانات وطيور منفدة باللون المنجنيزى والأخضر على أرضية بيضاء مزرقّة أو بيضاء ناصعة، وتلك القطع أمثلة مصرية عديدة مشابهة محفوظة فى متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٧٦).

ومن نماذج متحف "بناكى" كسرة من صحن مرسوم عليها حيوان منفذ بلون منجنيزى على أرضية بيضاء محمرة (لوحة ١٣)، ويخرف جسم الحيوان دوائر، وضلوعه على هيئة أشربة محجوزة باللون الأبيض؛ ومنها كسرة مرسوم عليها حيوان بلون منجنيزى على أرضية بيضاء (لوحة ١٤) ويزين بدن الحيوان زخارف متراكبة تشغلها نقاط، أما الضلوع والمناكب والأفخاذ فهى على هيئة أقواس تمثل المفاصل؛ وفى كسرة أخرى نجد رسماً يمثل رأس ورقبة نمر، يزخرفها بقع خضراء ومنجنيزية اللون، أما جسم الحيوان فمحدد بلون منجنيزى، وأمام الحيوان ورقة نباتية مرسومة بلون أخضر ومحددة بلون منجنيزى (لوحة ١٥)؛ ونجد كذلك فى كسرة رسم لجزء من حيوان مرسوم بلون منجنيزى على أرضية بيضاء وتبدو الضلوع أيضاً على هيئة أشربة محجوزة بالأبيض، والمفاصل أيضاً على هيئة أقواس محجوزة بالأبيض^(١٧٧) (لوحة ١٦).

ومما يلاحظ على تلك القطع أن الألوان المستخدمة فيها جاءت مماثلة لما عثر عليه فى خرف مدينة الزهراء، كما أن الزخارف التى تزين أجسام بعض الحيوانات تعود إلى أمثلة من شمال أفريقيا والأندلس. كما يلاحظ أن الأشربة المتوازية فى أجسام بعض الحيوانات ظهرت أيضاً فى أمثلة من إفريقية ومن قلعة بنى حماد، كما يمكن أن ترى الزخارف المتراكبة فى جسم بعض الحيوانات فى نماذج من قلعة بنى حماد والأندلس^(١٧٨).

وبمجموعة متحف "بناكى" بأثينا قطعتان أيضاً من هذا النوع تحتويان على زخارف هندسية مجردة^(١٧٩)، القطعة الأولى: تمثل جزء من جرة يزيناها من أعلى أنصاف معينات مشغولة بلون منجنيزى، ومن أسفل معينات كاملة مشغولة بلون أخضر أو أصفر مخضر، وبين المعينات وأنصافها طلاء بلون أبيض ناصع (لوحة ١٧ على اليمين)، وقد نسبت "هيلين فيلون" هذه القطعة إلى مصر وأرختها بالقرن الخامس الهجرى / ١١ م، وبالإضافة إلى تشابه

ألوان هذه القطعة مع النماذج الأندلسية، فقد ذكرت أن أسلوبها الزخرفي شبيه بالأمثلة الأندلسية المزخرفة بأسلوب "Cuerda Seca"^(١٨٠) الذى شاع فى الأندلس فى القرن الرابع الهجرى / ١٠م، ومن المرجح أن زخارف تلك القطعة المصرية تقليد لهذا الأسلوب الزخرفى الأندلسى. أما القطعة الثانية: (لوحة ١٧ على اليسار) فزخارفها هندسية ونباتية مرسومة باللون الأخضر ومحددة باللون المنجيزى على أرضية بيضاء كما هو فى القطعة السابقة، بنفس أسلوب الـ "Cuerda Seca" وقد أرختها "هيلين فيلون" بالقرن الرابع الهجرى / ١٠م. وإن كانت قد ترددت فى أن تحسم أصل هذه القطعة، فأشارت إليها ذات مرة أنها مستوردة على نحو يبين من إسبانيا^(١٨١)؛ وذكرت مرة أخرى أنه من المحتمل (أو على الأرجح)، أنها إسبانية^(١٨٢).

ومن ناحية أخرى فتحتوى مجموعة متحف "بناكى" بأثينا على مجموعة من قطع هذا النوع امتازت باحتوائها على الزخارف الكتابية الكوفية (الشكلان ٧٥، ٧٦) وألوانها بنفس ألوان القطع المصرية السابق وصفها والمتأثرة بألوان قطع شمال أفريقيا والأندلس. ومرة أخرى تبرز لنا "هيلين فيلون" مشكلة ما إن كانت تلك القطع صناعة محلية أم مستوردة^(١٨٣)، وإن أقرت فى نفس الوقت بأن الجزء الرئيسى من هذه القطع يعود بكل وضوح إلى شمال أفريقيا، وتناولت القطعة المبنية فى (شكل ٧٥)، وهى تمثل كسرة من جرة عليها نقش كتابى بلون منجيزى تحت طلاء زجاجى مصفر وأشارت أنه ينتمى تماماً للأمثلة عثر عليها فى رقادة. وأن الحلية الشارية التى تعلو حرف الكاف ترى أيضاً بصورة مماثلة فى نماذج من شمال أفريقيا وخاصة من تونس حيث استخدمت فى بعض الأحيان لملء الفراغ بين الزخارف^(١٨٤).

وعلى أية حال فهناك نموذج من هذا النوع ذى الزخارف الكتابية ينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى / ١٠م له أرضية بيضاء مخضرة نقش عليها سطر كتابى بخط كوفى باللون المنجيزى، محصور داخل إطار بلون أخضر باهت ويحده من أعلى ومن أسفل خطين بلون منجيزى (لوحة ١٨). وتتفق تلك القطعة مع قطع مماثلة من شمال أفريقيا سواء من حيث الشريط الكتابى المحصور داخل إطار (الشكلان ٧٤، ٧٥) وكذلك فى نظام الألوان^(١٨٥).

ويبدو أن تأثير شمال أفريقيا قد شمل أيضاً نوعية طلاء بعض القطع وأشكالها. فقد وجد فى كسرة يزخرفها أشكال مراوح نخيلية قلبية الشكل ولفائف نباتية مرسومة بلون منجيزى مع بقع خضراء وصفراء^(١٨٦)، استخدام طبقة تغطية إضافية فوق البطانة ذات طلاء رصاصى، وهو أسلوب غير معتاد فى تغطية الأوانى، وقد وجدت منه بعض النماذج فى قلعة بنى حماد، وظهوره هنا يؤكد أيضاً استخدامه فى مصر^(١٨٧). كما تبدو أشكال بعض الأوانى (شكل ٦٢ د) متأثرة فى هيئتها بأشكال بعض أوانى قلعة بنى حماد^(١٨٨).

ومما سبق يتضح إلى أى مدى قد تأثر الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء الشفاف بالمؤثرات الواقعة من شمال أفريقيا والأندلس، فقد شمل هذا التأثير شتى أنواع الزخارف والرسوم بالإضافة إلى التصميم والشكل ونظام الألوان^(١٨٩). وفى ضوء المعطيات

الحضارية والتاريخية التي اكتنفت العلاقات بين مصر وشمال أفريقيا من ناحية والأندلس من ناحية أخرى، عقب دخول الفاطميين إلى مصر، يمكن مع شيء من الاطمئنان نسبة ما هو محتوى على تأثيرات إسلامية شريفة إلى ما بعد دخول الفاطميين إلى مصر، أما تلك التي احتوت على تأثيرات شرقية (صينية وعراقية وإيرانية على وجه الخصوص) فيمكن نسبتها على وجه الترجيح إلى الفترة السابقة على ذلك وخاصة في العصر الطولوني.

ولم تقتصر زخارف الخزف ذي الألوان المتعددة تحت الطلاء على تلك الزخارف التي على هيئة أشرطة أو بقع مرشوشة أو منشورة أو على الزخارف المرسومة، فهناك نوع استخدمت فيه حوز أو خدوش في طبقة البطانة مع زخارف مرقشة على هيئة بقع أو أشرطة ذات ألوان متعددة كالأخضر والأرجواني والبني تحت طلاء زجاجي مصفر، وهو النوع المعروف باسم "Sgraffato" على نفس نمط خزف أسرة "تانج" ذي الزخارف المبقعة أو المرشوشة^(١٩٠).

وقد انتشر هذا النوع من الخزف في أماكن عديدة بشرق العالم الإسلامي وخاصة في سامراء بالعراق وسوسة ونيسابور بإيران والفسطاط بمصر و(الميناء - Mina - al-Basra) بسوريا^(١٩١).

وقد اختلفت آراء مؤرخي الفنون الإسلامية في تحديد بداية تاريخ إنتاج هذا النوع من الخزف في العالم الإسلامي، فبينما نسبته البعض إلى القرنين الثاني والثالث الهجري/ ٩م^(١٩٢)، يرى البعض الآخر أنه لم يتم إنتاجه قبل القرن الرابع الهجري/ ١٠م^(١٩٣).

وعلى أية حال فيبدو أن هذا النوع من الخزف كان منتشراً في عدة مناطق من العالم الإسلامي خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م، وعلى الرغم من أن "زرّة - Sarra" كان قد أقر بعدم معرفة سامراء لهذا النوع من الخزف، فقد عاد وأقر بخطأ رايه هذا، وأكد أن سامراء كانت مركزاً لإنتاجه خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م، بل وبناءً على تشابه بعض من قطعه التي عثر عليها في سوسة مع قطع من سامراء، أرجع منتجات سوسة هذه إلى نفس تاريخ قطع سامراء ٣هـ/ ٩م^(١٩٤).

وفي ضوء فهم العلاقات الفنية بين مصر وسامراء يمكن الإقرار بأن هذا النوع من الخزف قد عرف أيضاً في مصر خلال عصر سامراء، وربما يؤكد ذلك تشابه زخارف بعض قطع هذا النوع مع ما كان شائعاً في مصر وسامراء خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م^(١٩٥)، كما أن بعض قطعه احتوت على زخارف تشبه تلك التي كانت سائدة في مصر في العصر الطولوني وبداية العصر الفاطمي^(١٩٦).

ورغم أننا لانملك إلا أن نطلق على منتجات هذا النوع من الخزف سواء في مصر أم غيرها، إلا أنها تقليد لخزف أسرة "تانج"، فمن المرجح أن هناك أماكن أخرى من العالم الإسلامي قد أسهمت بنصيب في إنتاج هذا النوع من الخزف بمصر. وربما كان لسامراء على وجه التحديد دور متعاظم في ذلك أكثر من غيرها، وقد يكون الدافع إلى ذلك هو إقبال سامراء على تقليد هذا النوع من خزف أسرة "تانج"، بل وقد شمل هذا التقليد أيضاً أشكال الأواني (الشكلان ٦٥ أ، ب)، حيث تبرهن الصحن المكتشفة في سامراء أنها نسخ

مقلدة للصحنون الصينية^(١١٧). ولما كانت فنون سامراء قد صبغت أوجه الحياة الفنية في عصر خلال القرن الثالث الهجري / ٩م، فليس من المستبعد أن يصل هذا النوع من الخزف إلى مصر عن طريق سامراء، سواء من خلال الفنانين العراقيين الذين وفدوا إلى مصر، أو من خلال الصلات الحضارية المتشعبة التي اكتنفت علاقات الولاة بمصر في هذه الفترة مع عاصمة الخلافة العباسية.

وعلى أية حال فقد تناولت الباحثة "هيلين فيلون" عشرين قطعة من هذا النوع من الخزف، ضمن مجموعة متحف "بناكي"، ترجع إلى مصر، وأرختهم فيما بين أواخر القرن الرابع والسادس الهجريين / أواخر ١٠-١٢م، وأشارت إلى أن الغالبية العظمى منها مستوردة من العراق أو إيران أو سوريا، واستثنت منهم قطعتين ذكرت أنهما يمكن أن تنتميان إلى صناعة مصرية^(١١٨).

ومن تلك القطع المرجح استيرادها من الخارج، كسرة يقسم حافتها المتسعة إلى الخارج تدريجياً، أشربة متوازية بداخلها زخارف من لفائف محزوزة تبدو عليها الليونة، مع ترقيشات على هيئة خطوط بلون أخضر وخردي وبقع بلون منجنيزي تحت طلاء زجاجي شفاف، ومن المعتقد أن تلك القطعة مستوردة من إيران، وقد وجدت أمثلة مشابهة لتصميمها في كل من كش وسوسة^(١١٩).

وكسرة أخرى يزخرفها شكل دائري بداخله طائر، والبطانو محدد بلون منجنيزي، وجسمه مرسوم بلون خردلي، وجناحه بلون أخضر. ومن المعتقد أن هذه القطعة مستوردة من العراق أو إيران، ويوجد زخارف مماثلة لها وجدت على قطع من سوسة ونيسابور^(١٢٠).

وعلى كسرة أخرى زخرفة عبارة عن أشربة أفقية متوازية، يزخرف الشريط العلوي منها عناصر مزهرة، وبالشريط الأوسط زخرفة كتابية بالخط الكوفي، يقرأ منها كلمة "بركة"، وفي الشريط الأخير لفائف نباتية، والكسرة ذات طلاء خردلي يشغلها أشربة بلون أخضر. ومن المعتقد أن هذه القطعة مستوردة من سوريا أو العراق، فزخارف القطعة من أعلى تتماثل تماماً مع قطعة عثر عليها في "al - Maina" بسوريا، أرخها "آرثر لين" بالقرن الرابع الهجري / ١٠م، والنقش الكتابي مشابه لما عثر عليه في قطع سامراء التي أرخت بالقرن السادس الهجري وأحياناً بالقرن السابع الهجري / ١٢-١٣م^(١٢١).

وفيما يتعلق بالقطعتين اللتين نسبتهما إلى صناعة مصرية، فالأولى عليها زخارف تتمثل في أشكال مراوح نخيلية ولفائف نباتية على أرضية ذات تهشيرات مائلة، وطلاء القطعة ذو لون زجاجي أخضر. (لوحة ١٩ إلى اليسار) ولهذه القطعة نماذج مماثلة عثر عليها في الفسطاط وكوم الدكة. وعلى الرغم من أنها نسبت تلك القطعة إلى صناعة مصرية وأرختها بالقرنين السادس والسابع الهجريين / ١٢-١٣م، فقد أشارت إلى أن لتلك القطعة أمثلة مشابهة عثر عليها في عُمان، وتؤرخ بالقرن الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢م^(١٢٢).

أما القطعة الثانية فيزخرفها مراوح نخيلية ولفائف نباتية على أرضية عبارة عن تهشيرات مائلة. ويرقشها أشربة بلون أخضر منجنيزي^(١٢٣) (شكل ٧٧، لوحة ١٩ في الوسط). ومما يلاحظ أن زخارف القطعتين السابقتين تتشابهان مع زخارف بعض قطع هذا

النوع التى عشر عليها فى العراق، وذلك من حيث المراوح النخيلية واللفائف النباتية، وكذلك الأرضية التى على هيئة تهشيرات مائلة (شكل ٧٨). وعلى الرغم من أن "زرة" لم يحدد تاريخاً ثابتاً لتلك القطع العراقية، وذكر أنه "استناداً إلى النقوش الكتابية (بالخط الكوفى الرائع) فإننى لا أنسب هذه الشققات إلى تاريخ أقدم من القرن السادس الهجرى أو الثالث عشر الميلادى. أما من ناحية النقوش الزخرفية فيمكننا أن نعتبر القرن الحادى عشر كزمن لصناعة تلك الألوان^(٢٠٤)، فيمكننا أيضاً ترجيح نسبة القطع المصرية المشابهة لتلك الشققات العراقية فيما بين القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢م، وليس من المستبعد أن تستمر أيضاً خلال القرن السابع الهجرى / ١٣م.

وعلى أية حال فإن كان من المرجح أن مصر قد استوردت كميات كبيرة من هذا النوع من الخزف، من إيران والعراق وسوريا- حتى أنه من بين عشرين قطعة بمتحف "بناكى" نسبت قطعتين فقط إلى مصر ونسب الباقي إلى هذه الأقطار- فمن الطبيعى أن يكون لذلك تأثير على منتجات مصر من هذا النوع، بل وليس من المستبعد أن يكون بعض ما نسب أنه مستورد من تلك الأقطار، قد صنع فى مصر، وخاصة أن ترجيح استيرادها كان بناء على تشابه زخارفها مع المنتجات العراقية والإيرانية والسورية، ومثل تلك الزخارف يسهل على الخزافين المصريين محاكاتها كما حاكوا غيرها من الزخارف فى شتى أنواع الفنون.

ج - الخزف ذو البريق المعدنى Wares Painted in Luster Colours

أين ومتى ظهر ابتكار الخزف ذى البريق المعدنى؟

سؤال موجز فى عبارته، مرهق فى الإجابة عليه. فمنذ بداية القرن الماضى تقريباً فصاعداً، كان هذا السؤال محور مناقشات شديدة بين علماء الفنون والأثار. وربما زاد من صعوبة تحديد أصل موطن هذا النوع من الخزف، معقولية ومنطقية الحجج والأسانيد التى سيقى لتدعيم هذا الرأى أم ذاك.

ولا يخفى الباحث ما اكتنفه من تردد فى معاودة طرح مثل هذا الموضوع للمناقشة، نظراً لأنه أخذ حيزاً مكانياً وزمانياً ليس بالقليل فى مجال الدراسات الآثارية الإسلامية. ولكن طبيعة الدراسة فرضت أن نتعرض لهذا الموضوع ولو بصورة جزئية مع التأكيد على بعض النقاط التى لها أهمية خاصة للبحث.

لدينا ثلاث نظريات حول أصل موطن الخزف ذى البريق المعدنى؛ النظرية الفرنسية؛ وتنسبه إلى إيران، والنظرية الألمانية؛ وتنسبه إلى العراق، والنظرية الإنجليزية؛ وتنسبه إلى مصر.

وقد بدأت ظهور مشكلة أصل موطن الخزف ذى البريق المعدنى تطفو على السطح^(٢٠) فى عام ١٩٠٧م عندما حاول العالم الفرنسى "ميجون - Migeon" تحديد أصل موطن هذا النوع من الخزف، وذلك فى كتابه الجامع عن الفنون الإسلامية، فنسبه إلى إيران. وفى عام ١٩١٤م قام مواطنه "فينير - ch. Vignier" بتأييد هذا الرأى وذلك فى بحثه له عن "المكتشفات الجديدة فى رجس"، وفى عام ١٩٢٠م قام عالم فرنسى آخر وهو "بيزار - Pézard" بتأييد الأصل الإيرانى للخزف ذى البريق المعدنى، وذلك فى كتابه عن "الخزف الإسلامى المبكر ومصادره".

وفى سنة ١٩٢٥م نشر العالم الألمانى "زره - Sarre" نتائج حفائره فى مدينة سامراء، وخص خزف سامراء بكتاب مستقل أثبت فيه رأى جديد، وهو أن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى قد نشأت فى العراق، وفى مدينة سامراء على وجه الخصوص.

وفى سنة ١٩٢٦م ظهر رأى جديد يخالف رأى "زره" ومن سبقه من العلماء، وضاحب ها الرأى هو العالم الإنجليزى "بتلر - Butler" الذى اعتبر أن مصر هى موطن الخزف ذى البريق المعدنى، وذلك فى كتابه "الخزف الإسلامى". ثم قام مواطنه العالم "مارتن - Martin" سنة ١٩٢٨م فى دراسته عن "البريق المعدنى على الزجاج والخزف" بتأييد نظرية "بتلر" السابقة.

وفى نفس العام ١٩٢٨م قامت حملة شديدة على تلك النظرية الأخيرة تزعمها العالم الفرنسى "كوكلن - Koechlin" الذى نقد بشدة وعنف رأى "بتلر" ومؤيديه، وذلك فى كتابه عن "خزف سوسة بمتحف اللوفر"، حيث أكد من جديد على أن إيران هى الموطن الأصلي للخزف ذى البريق المعدنى، وحدد مدينة الرى كأول مدينة شهدت هذا النوع من الخزف.

وفى سنة ١٩٣٤م قام العالم الألمانى "كونل - Kühnel" بدراسة عن "الخزف

العباسي ذى البريق المعدني" ناقش وفند بأسباب قوية، ومقنعة. الآراء التي قيلت بأن إيران هي الموطن الأصلي لهذا الخزف، وكذلك الآراء التي قيلت بأن مصر هي ذلك الموطن. ثم أيد رأي أساتذة "زرة" بأن العراق هي الموطن الأول لهذا الخزف، وإن كان "كونل" اختلف مع أستاذه في تحديد المدينة العراقية التي شهدت مولد هذا النوع من الخزف وأقر بأنها مدينة بغداد وليست سامراء.

ويمكننا بعد هذا العرض السريع لأهم الآراء التي أثبتت حول أصل موطن الخزف ذى البريق المعدني، أن نطرح القضية في صورة تساؤل أقرب إلى صميم الدراسة التي نتصدى لها. هل كان ابتكار الخزف ذى البريق المعدني في مصر فيصير فناً أصيلاً فيها؟ أم ابتكر في إيران؟ فيصبح تأثيراً إيرانياً وافداً على مصر، أم ابتكر في العراق؟ فيكون تأثيراً عراقياً وافداً على مصر.

وواقع الأمر أنه وبعد مناقشات عنيفة بين علماء الفنون والآثار بات من المستقر عليه اعتبار العراق هي الموطن الذي ولد فيه الخزف ذى البريق المعدني، ومن العراق خرج إلى باقي بقاع العالم الإسلامي^(٢٠٦).

ولكن ما هي الأسباب التي دعت إلى رفض النظرية الإنجليزية التي تنادي بأن مصر كانت هي أصل موطن الخزف ذى البريق المعدني؟ ربما كان في التعريف بشخصية صاحب هذه النظرية "Butler" وآرائه بوجه عام في الفن الإسلامي، جزء - وإن لم يكن أساسى - في الإجابة على هذا السؤال.

فـ "بتلر" هذا صاحب آراء ونظريات في الفن والحضارة الإسلامية، لا يكون المرء مبالغاً إذا وصفها بالتطرف والبعد عن الحيدة، إذ كان جل اهتمامه ينصب على تجريد العرب والمسلمين - خاصة في مصر - من عوامل الابتكار والتفوق، ورد ذلك إلى القبط وفنولهم^(٢٠٧). وقد كانت أراؤه البعيدة عن الموضوعية مدعاة لأن يكون لكثير من علماء الفنون والآثار الإسلامية موقفاً غير طيب منها، ونكتفي في هذا الصدد بما أورده "زكى محمد حسن" عن كتابه "Islamic Pottery" فيذكر: "وبجدر بنا هنا أن نحذر الطلاب من الاعتماد على هذا الكتاب، فإن لأكثر أساتذة الآثار والفن الإسلامي فيه رأياً غير طيب، لخصه الدكتور "كونل" بقوله في نقده: (وإنك لمضطر بعد قراءة هذا الكتاب الكبير إلى الاعتراف بأنك أفدت شيئاً كثيراً لا علاقة له بالموضوعات التي يدور عليها الكتاب، والتي لا يستطيع المؤلف أن يواصل دراستها والمناقشة فيها)"^(٢٠٨).

وربما يدعى البعض أن "زكى محمد حسن" و "كونل" كانا متحاملين على "بتلر" في رأيهم هذا، ولكن نظرة عابرة على ما أورده "بتلر" في كتابه السابق من الأدلة التي يدعم بها نظريته، يتضح مدى وهن وسطحية أدلته تلك.

فقد اتخذ على سبيل المثال من ظهور الرسوم والشارات المسيحية، المتمثلة في القديسين والرهبان الذين يحملون بأيديهم المباخر وحول رؤوسهم هالة التقديس، وإحدى أيديهم تشير إلى علامة التثليث، وكذلك رسم الصليب والأسماك والحمام التي تمثل مقاطع من اسم المسيح باللغة القبطية - التي ظهرت على الخزف المصري ذى البريق المعدني،

دليلاً على أن هذا النوع من الخزف من ابتكار الأقباط. وتشير "سعاد ماهر" إلى أن "بتلر" قد فاته أن هذه القطع الخزفية من صناعة العصر الفاطمي، وليست من صناعة العهد القبطي^(٢٠٩).

بل والأدهى من ذلك أنه اتخذ من إشارة "ناصر خسرو" عن الأواني المزينة بألوان تشبه لون القماش المسمى "بوقلمون" - وهي ألوان تختلف باختلاف أوضاع الآنية - دليلاً آخر ليثبت نظريته في أن البريق المعدني "Luster" كان معروفاً في مصر منذ العصر الروماني ولم يكن مهده العراق أو إيران^(٢١٠). وقد فاته من ناحية أن تلك الأواني التي يتحدث عنها ترجع إلى العصر الفاطمي، وقد بعدت الشقة بينها وبين العصر الروماني. بل والأكثر من ذلك أن "رايس" يرى أن أسلوب التزجيج اللامع الذي استخدم في أواني العصر الروماني تفصل بينه هوة كبيرة وبين أسلوب البريق المعدني الذي ظهر في الأمثلة الأولى للخزف ذي البريق المعدني^(٢١١).

ومن ناحية أخرى فقد ظهرت في بعض البلاطات الخزفية ذات البريق المعدني التي عثر عليها في حفائر سامراء رسوم لديكة محاطة بأكاليل الغار (شكل ٢٩)، وقد حاول "بتلر" نسبة هذه البلاطات والزخرفة الموجودة عليها إلى أصول قبطية مصرية، معللاً ذلك بأن الديك كان عنصراً رمزياً قبطياً، واستشهد على ذلك بعدة أمثلة عليها رسم ديك محاط بأكاليل الغار، وبقطعة من الفسائط عليها رسم ديك نسبها إلى القرن الثالث الهجري / ٩م، رغم أنها ترجع إلى العصر الفاطمي^(٢١٢). وإذا كان "بتلر" قد نقلنا من سامراء إلى عصر ليبحث عن المعنى الرمزي لرسم الديك، فإن "زرة" له رأى آخر حيث يرى بأن هناك ترابط وثيق وواضح تماماً بين نقوش هذه البلاطات ونقوش الجدران الساسانية، وأن هذا يوضح لنا أصل المدرسة الفنية التي اقتبس منها ذلك النقش، بل ويرى أن الرسوم في هذه البلاطات المتمثلة في نقش شجر الغار المصحوب بنقوش تملأ فراغات الأركان وصورة الديك وريش ذيله المنتصب أنماط معروفة من النقوش التي تظهر في الصور الناقصة على طاق بستان والأقمشة الحريرية؛ وإن كان بأسلوب تشكيلي على الأقمشة بينما رسمت بأسلوب طبيعي على البلاطات، وأن صورة الديك القريب من الطبيعة وجدت على الأواني الفضية الساسانية، ويرى أن أصل صورة الديك فارسية بمفهوم إغريقي وكان لها دور مهم في الدين والفن الفارسي^(٢١٣).

وربما ضاعت الحقيقة بين "بتلر" الذي يرى في رسم الديك رمزاً قبطياً، وبين "زرة" الذي يرى أنه رمزاً فارسياً^(٢١٤).

ورغم ضعف المبررات التي سيقف للتدليل على أن الخزف ذي البريق المعدني عُرف في مصر قبل العصر الإسلامي، فيظل الرأي الذاهب بأن مصر قد عرفت قبل الفتح الإسلامي وبعده استخدام البريق المعدني في زخرفة الزجاج^(٢١٥) من المبررات القوية لتأييد وجهة نظر "النظرية الإنجليزية".

وقد وصلت إلينا عدة نماذج زجاجية يُعتقد بأنها مزينة بأسلوب البريق المعدني، عنها إناءين صغيرين في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، عليهما زخارف شبيهة برسوم

المنسوجات القبطية^(٢١٦)، والزخارف النباتية في دير باويط بصعيد مصر، وهما يرجعان إلى فترة الانتقال بين العصرين البيزنطي والإسلامي^(٢١٧).

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بقطعتين زجاجيتين من مصر يرجعان إلى القرن الثاني الهجري / ٨م، ومزخرفتان بأسلوب البريق المعدني.

القطعة الأولى: عبارة عن قاع إناء صغير^(٢١٨) مزخرف من الخارج بزهرة ذات ثمانى أوراق مرسومة بطلاء معدني أصفر داكن (أقرب إلى البني) ويحيط بها شريط كتابي دائري بخط كوفي بسيط غير منقوط^(٢١٩)، يقرأ: "مما عمل في طراز الفيلة بمصر (سنة ١٦٣ هـ) الموافق سنة ٧٧٩م، ويلاحظ أن التاريخ مثبت بالأرقام القبطية، والتاريخ المنصوص عليه يقع في عهد والي مصر "يحيى بن ممدود الحرشي" من قبل الخليفة العباسي "المهدي"^(٢٢٠). وتكمن أهمية هذه القطعة في أنها أقدم قطعة مؤرخة من الزجاج المصري الإسلامي ذي البريق المعدني يذكر عليها اسم "مصر"^(٢٢١).

أما القطعة الثانية، فهي عبارة عن كأس زجاجي^(٢٢٢) مزخرف بالبريق المعدني البني وبفس أسلوب القطعة السابقة، وتزينها زخارف نباتية متنوعة، وعلى حافتها من الخارج كتابة كوفية نصها "الأمير عبد الصمد بن علي أصلحه الله وأعز نصره"^(٢٢٣)، وقد كان هذا الأمير والياً على مصر في سنة ١٥٥هـ / ٧٧٢-٧٧٣م من قبل الخليفة العباسي "أبي جعفر المنصور"^(٢٢٤).

وعلى الرغم مما سبق فقد شكك "زكي محمد حسن" في أن تكون مصر قد عرفت أسلوب البريق المعدني الحقيقي في زخرفة الزجاج قبل العصر الإسلامي، ويذكر في ذلك بعد إشارته للإثنين الزجاجيين المحفوظين بمتحف "فكتوريا وألبرت" السابق الإشارة إليهما: "ولكننا لانطمئن إلى أن الزخارف الموجودة على بعض الأواني الزجاجية قبل الإسلام مرسومة بالبريق المعدني، على الرغم من أنها تشبه في اللون"^(٢٢٥).

كما أن "محمد عبد العزيز مرزوق" رغم تأكيد التام على أن مصر قد عرفت في العصر السابق على الإسلام وفيما قبل العصر الطولوني طريقة زخرفة الزجاج بالبريق المعدني^(٢٢٦)، فقد كان من أشد أنصار نسبة ابتكار الخزف ذي البريق المعدني إلى العراق، ورفض تماماً أن يكون لمصر الفضل في هذا الابتكار^(٢٢٧). بمعنى أنه رفض الربط ما بين ظهور البريق المعدني على الزجاج، وظهوره فيما بعد ذلك على الخزف.

ومن ناحية أخرى فلم يكن أسلوب الزخرفة بالبريق المعدني على التحف الزجاجية قاصراً في العصر الإسلامي على مصر، فقد وصلتنا عدة نماذج عثر عليها بالعراق والشام، منها قطعة عثر عليها في حفائر الأخيضر عليها زخارف بالبريق المعدني عليها رسم غزال وكتابة نصها: "كل هنيا ومرياً"، وقد نسبت هذه القطعة إلى العراق فيما بين القرنين الثاني والثالث الهجريين / ٨-٩م^(٢٢٨). كما عثر في مدينة الرقة على قدح زجاجي عليه زخارف بالبريق المعدني وكذا خمسة سطور من الكتابة جاء فيها عبارة "عمل دمشق"، وقد نسبت تلك القطعة إلى أواخر القرن الثاني الهجري / ٨م^(٢٢٩).

ورغم أن تاريخ القطعتين المصريتين السابق الإشارة إليهما "١٥٥ هـ، ١٦٣ هـ" لاشك

أنهما يسبقان القطعة العراقية والأخرى الشامية المنوه إليهما، فإنه من الصعب التأكيد على أن الشام والعراق لم يستخدموا البريق المعدني في زخرفة الأواني الزجاجية خلال القرن الثاني الهجري / ٨م. وربما يدعم هذا الرأي ما أشارت إليه "Géza Fehérvári - عند تناولها للخزف العباسي المبكر - بأن المؤرخ اليعقوبي ذكر في عام ٢٧٨هـ / ٨٩١م أن من بين الفنانين والحرفيين الذين أحضرهم الخليفة "المعتصم" (٢١٨-٢٢٧هـ / ٨٣٣-٨٤٢م) إلى مدينة سامراء (٢٢١هـ / ٨٣٦م)، صناع خزف وزجاج من البصرة^(٢٢٠)، وتؤكد "جيزا" فهر فاري "على أن البصرة كانت بالفعل مركزاً لإنتاج الزجاج، وأن ذلك واضح من قطعتين صغيرتين من الزجاج مرسومتين بالبريق المعدني تحتويان على نقوش كتابية ورد بهما اسم "البصرة"^(٢٢١). وربما في ذلك إشارة إلى أن العراق عرفت أسلوب البريق المعدني في زخرفة الزجاج قبل عصر سامراء، وإن كان من المستبعد أن تكون طبقته على الخزف أيضاً في هذا التاريخ.

ولكن من الأرجح أن أسلوب البريق المعدني المستخدم على الزجاج لم يتم تطبيقه على الخزف إلا في العراق خلال عصر سامراء. ومن الجدير بالذكر التنويه إلى أن زخرفة الزجاج بالبريق المعدني كانت من الأساليب الشائعة في سامراء^(٢٢٢)، وقد دفع ذلك "زكي محمد حسن" إلى القول بأن استخدام البريق المعدني في زخرفة الزجاج نشأ في العراق في القرن الثالث الهجري / ٩م، ثم تم تقليده في مصر، حيث نرى أن القطع المصرية المزخرفة على هذا النحو أحدث عهداً وأقل دقة في الرسم واللون^(٢٢٣). وهو نفس الاتجاه الذي أقر به "عبد العزيز حميد"، حيث ذكر أن غالبية المتخصصين في الفنون الإسلامية يرون أن استخدام البريق المعدني في زخرفة الزجاج ظهرت لأول مرة في العراق ثم وصل إلى مصر عن طريق التجارة فقلده الزجاجون هناك^(٢٢٤).

ومما سبق يتضح أنه، إن كان هناك فريق من الباحثين ينسب فضل ابتكار الخزف ذي البريق المعدني إلى مصر بناء على أسبقية معرفتها للزخرفة بالبريق المعدني على الزجاج، فإن فريقاً آخر من الباحثين يرى أن زخرفة الزجاج بالبريق المعدني عرفت في العراق أولاً بل وانتقلت منها إلى مصر^(٢٢٥).

وأياً كان الأمر، فإنه رغم المحاولات التي بذلت لتتبع صناعة البريق المعدني في عصر قبل العصر الإسلامي فإنه لا يوجد قطعة واحدة ذات بريق معدني صحيح، تثبت يقيناً أن البريق المعدني كان معروفاً في مصر قبل العصر الإسلامي، وأنه ليس هناك من دليل على وجود الخزف ذي البريق المعدني في مصر قبل القرن الثالث الهجري / ٩م^(٢٢٦). وأخيراً يمكننا أن نختم تلك المناقشة بسؤال نطرحه على مؤيدي نسبة ابتكار الخزف ذي البريق إلى مصر. ماذا تملك مصر من الخزف ذي البريق المعدني قبل العصر الطولوني؟

إن الكم الهائل الذي عُثر عليه في حفائر الفسطاط من الخزف ذي البريق المعدني الذي يرجع إلى العصر الطولوني، لا بد أن يستدعينا أيضاً أن نتساءل عن أسباب تلك النهضة الفجائية التي شهدتها هذا النوع من الخزف في العصر الطولوني؟

إن المبرر المنطقي الوحيد لذلك هو أن الخزف ذي البريق المعدني قد ابتكر في العراق (سواء في سامراء أو بغداد) خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م، وهو توقيت حكم الطولونيين في مصر، ونظراً لأن العصر الطولوني كان عصر انفتاح فني على مقر الخلافة العباسية في العراق - وهو ما تؤكد سيادة الأساليب الفنية العراقية وخاصة السامرائية في الفنون المصرية الطولونية - فكان هذا النوع من الخزف ضمن المستحدثات الفنية التي جلبها الطولونيون إلى مصر.

وقد بات في حكم المتفق عليه بين كثير من علماء الفنون والآثار الإسلامية، أن من بين الفنانين الذين وفدوا مع أحمد بن طولون من العراق إلى مصر، أو الذين وفدوا إليها خلال حكمه، كان من بينهم كثير من الخزافين، وهم الذين أدخلوا فن صناعة الخزف ذي البريق المعدني إلى مصر، وقاموا بتدريب الخزافين المصريين على هذا الأسلوب الفني الجديد^(٢٣٧).

وقبل أن نشرع في تناول التأثيرات الفنية الواحدة على الخزف ذي البريق المعدني، نود أن نشير إلى التشابه الكبير بين منتجات هذا النوع من الخزف التي عثر عليها في مصر، وتلك التي عثر عليها في أماكن أخرى من العالم الإسلامي كسامراء والرى والسوس وقلعة بني حماد ومدينة الزهراء^(٢٣٨)، وأنه بات من الصعب في كثير من الأحيان التمييز بين تلك المنتجات المختلفة^(٢٣٩).

ومن ناحية أخرى فإن نفس المغالاة التي أثبت حول أصل موطن الخزف ذي البريق المعدني، تكرر في نسبة منتجات هذا النوع إلى قطر محدد بعينه، فإن أصحاب النظرية الإنجليزية يرون أن ما عثر عليه في مصر من خزف ذي بريق معدني يرجع إلى العصر الطولوني إنما هو صناعة مصرية بحتة، بل يذهبون أكثر من ذلك فينسبون ما عثر عليه من الخزف ذي البريق المعدني في كل من العراق وإيران إلى صناعة مصر أيضاً^(٢٤٠)، وفي نفس الوقت يرى أصحاب النظرية الألمانية أن جل ما عثر عليه من هذا النوع من الخزف في كل من إيران ومصر إنما هو مستورد من العراق^(٢٤١)، بينما يرى أصحاب النظرية الفرنسية أن ما عثر عليه من خزف ذي بريق معدني في كل من العراق ومصر أنه مستورد من إيران^(٢٤٢). وكل من أصحاب هذه النظريات الثلاث يسوق من الأدلة التقنية والزخرفية ما يدعهم رايه.

ومما لاشك فيه أن من بين ما عثر عليه في حفائر الفسطاط من خزف ذي بريق معدني طولوني إنما يعكس بعض الصفات المعروفة عن هذا النوع من الخزف الإيراني المعاصر له كما يرى أصحاب النظرية الفرنسية، ولكن ذلك لا يعطيهم الحق في نسبة تلك المنتجات المصرية إلى إيران^(٢٤٣)، ومن ناحية أخرى فإنه وإن كان من المؤكد تبعية كثير من المنتجات الخزفية ذات البريق المعدني الطولوني لخصائص هذا النوع من الخزف العراقي، فإنه من الغبن الشديد أن يُعتقد بأن تلك المنتجات التي عثر عليها في مصر أنها مستوردة من العراق فحسب، كما يرى أصحاب النظرية الألمانية. فمما لاشك فيه أن مصر قد اقبلت على إنتاج الخزف ذي البريق المعدني منذ بدايات ظهوره، بدليل أنه عثر في

حفائر الفسطاط على قطع كثيرة تالفة إما نتيجة زيادة النضج أو قلته، وليس من المعقول أن تكون تلك القطع التالفة مستوردة من الخارج، وذلك إلى جانب ما عثر عليه من قطع خزفية ذات خصائص مادية وزخرفية وفنية تثبت مصريتها، حيث امتازت القطع المصرية بعجبيتها التي تميل إلى الإحمرار أو الإصفرار، وببريق معدني ذهبي مائل إلى الاخضرار عادة^(٢٤٤).

وسوف نتناول الآن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف ذي البريق المعدني في العصرين الطولوني والإخشيدى ثم العصر الفاطمي.

• التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف ذي البريق المعدني في العصرين الطولوني والأخشيدى:

يؤكد "كونل" في اقتراحه للأصل العراقي للخزف ذي البريق المعدني أن الأدلة المادية- قطع الخزف- يجب أن تلقى كل تقدير واحترام، وأن أكبر دليل واضح على شيوع تصدير خزف سامراء ذي البريق المعدني^(٢٤٥) أن المرء في أي مكان سواء في مصر أو فارس، في الأندلس أو شمال أفريقيا، في الهند أو التركستان، يجد هذا النوع من الخزف العراقي، ويرى أن السبب في الانتشار السريع لهذا الخزف العراقي، يكمن في أنه كان مرغوباً فيه^(٢٤٦).

ومن ناحية أخرى فقد أكد "زرة" على أن نفس المميزات الفنية والزخرفية لخزف سامراء تظهر في الخزف ذي البريق المعدني الذي اكتشف في الفسطاط والبهنسا بمصر، وفي سوسة ورجس بإيران، وفي مدينة الزهراء بالأندلس، وفي قلعة بنى حماد في الجزائر^(٢٤٧).

وإذا ما اقتصرنا الأمر على تحديد طبيعة العلاقة بين الخزف ذي البريق المعدني السامرائي ومثله من الخزف المصري في العصر الطولوني، فسوف نجد أن هناك إجماع لدى القاسم الأكبر من مؤرخي الفنون الإسلامية، على أن مصر في هذا العصر قد أقبلت إقبالاً شديداً على استيراد خزف سامراء ذي البريق المعدني^(٢٤٨)، مما أدى إلى تآثر الإنتاج المصري المحلي أشد التأثير في أساليبه الصناعية والزخرفية بالخزف العراقي^(٢٤٩)، حتى أنه بات من الصعب في كثير من الأحيان التمييز بين المنتجات العباسية في العراق، والطولونية في مصر^(٢٥٠). بل ويرى بعض العلماء أن الخزف الطولوني ذا البريق المعدني ظل يتبع الأساليب العراقية، وأن التغيير في الخزف المصري لم يبدأ يحل- وببطء شديد- إلا بعد انتهاء الدولة الطولونية، وربما كان السبب في ذلك أن الخزف المصري ذا البريق المعدني في العصر الطولوني قد أنتج بواسطة الخزافين العراقيين الذين وفدوا على مصر في هذا العصر^(٢٥١).

ومن ناحية أخرى فقد لاحظ "علي بهجت" أن سلسلة الخزف ذا البريق المعدني الطولوني قد امتازت بأنها أرق طينة من القطع التي نسبها إلى ما قبل العصر الطولوني. كما أن القطع الطولونية تمتاز ببريقها المعدني ذي اللون الأصفر الضارب إلى الخضرة أو الزيتوني على أرضية بيضاء أو سكرية اللون^(٢٥٢). ويؤكد "زكي محمد حسن" على أن تلك

السميزات هي نفسها سميزات الخزف الذي عثر عليه في سامراء والري والسوس وقلعة بني حماد ومدينة الزهراء، غير أنه يستبعد أن يكون ذلك الخزف الطولوني قد انتقل من سامراء إلى مصر، بل ويرى أن سامراء لم تكن سوى حلقة وصل في هذا المجال بين مصر الطولونية - التي ارتبطت فنياً بسامراء - وبين الري بإيران، ومن الري أيضاً إلى سامراء ومنها إلى شمال أفريقيا والأندلس^(٢٥٣).

غير أنه من الصعب الأخذ برأي "زكي محمد حسن" باعتبار أن الخزف الطولوني ذي البريق المعدني قد انتقل من الري إلى مصر عبر سامراء، فرغم الأدلة والبراهين العديدة التي ساقها للتدليل على أن هذا النوع من الخزف نشأ في الري^(٢٥٤) ثم انتقل إلى سامراء ومنها إلى مصر، فإن هناك أدلة أكثر حجة تؤكد أن الخزف ذي البريق المعدني ظهر في العراق أولاً ومنها إلى مصر في العصر الطولوني، ونكتفي في هذا الصدد بالإشارة أيضاً إلى رأي لـ "زكي محمد حسن" ذكر فيه: "وصفة القول أننا نرجح نشأة الخزف ذي البريق المعدني كانت في العراق حين ازدهرت الحضارة الإسلامية على يد العباسيين في بداية القرن الثالث الهجري، وتشهد التحف التي كشفت من هذا الخزف في سامراء بازدهار صناعته في العراق، فهي تمتاز برفقتها وإبداع ألوانها وما فيها من تلاؤم بين الذهبي والبرونزي فضلاً عن جمال زخرفتها، وهي بعد هذا كله أقدم قليلاً من التحف ذات البريق المعدني في إيران، فإن الأخيرة ترجع في الغالب إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع بعد الهجرة (٩-١٠م). ولكن من المحتمل أن هذا الاهتداء إلى صناعة الخزف ذي البريق المعدني في العراق كان على يد خرافين من أصل إيراني"^(٢٥٥).

إذن فـ "زكي محمد حسن" يقر أن نشأة هذا النوع من الخزف قد تمت في العراق، ولكن ما ذكره بشأن احتمال أن ذلك قد تم على يد خرافين من أصل إيراني أمر مستبعد^(٢٥٦)، ولا تملك الأدلة التي تدعمه، كشأن الاحتمال الذي اقترحه بعض الباحثين بأن ابتكار الخزف ذي البريق المعدني تم في سامراء على يد خرافين مصريين^(٢٥٧).

ومن ناحية أخرى فقد لاحظ "زرة" بناءً على مقارنة وصفها بالدقة بين مجموعة الكسر المصرية ذات البريق المعدني المحفوظة بالجناح الإسلامي بمتحف "برلين"، وبين هذا النوع من خزف سامراء فوجد أن هناك تطابقاً في المواد والنقوش. إلا أن الكسر المصرية كانت أكثر متانة، وقد فسر "زرة" ذلك بأن الخرافين في سامراء قد اعتمدوا المتانة في صناعة الخزف ذي البريق المعدني المخصص للتصدير إلى مصر حتى تقاوم أخطار التعرض للكسر أثناء نقلها إلى هناك، كما لاحظ أيضاً أن ما أخرج من قصر الخليفة بسامراء من كسر خزفية ذات بريق معدني قد امتازت أيضاً بالمتانة، حيث كان من الطبيعي أن يستخدم قصر الخليفة أحسن وأمتن أواني الخزف ذي البريق المعدني^(٢٥٨).

على أنه مما لوحظ أيضاً أن هناك ثمة اختلاف جوهري بين زخارف الخزف ذي البريق المعدني المصري والإيراني من ناحية، وخزف سامراء من ناحية أخرى، إذا اتفق الخزف المصري والإيراني في ظهور رسوم الكائنات الحية فيه، بينما ندر ذلك أو انعدم في رسوم الخزف ذي البريق المعدني الذي عثر عليه في سامراء^(٢٥٩)، وقد فسر ذلك بأن سامراء

كانت مركزاً للخليفة العباسي ومن ثم كان لها أهمية دينية خاصة، فبعدت عن استعمال رسوم الكائنات الحية لما يعتقد من حرمانيتها أو كراهيتها. بينما شاعت تلك الرسوم على الخزف ذي البريق المعدني في مصر وإيران لأنهما لم يتمتعا بنفس مكانة سامراء الدينية، ومراقبة الخليفة العباسي ذاته^(٣٦٠). ولا يخفى ما في هذا التفسير من ضعف وبعد عن المنطق السليم، إذ كانت رسوم الكائنات الحية (آدمية. حيوانية. طيور) شائعة إلى أبعد حد سواء في رسوم سامراء الجصية (الأشكال ٢٠، ٢٤، ٢٥، لوحة ٢٠) أو في بعض اللقى التي عثر عليها في سامراء (الشكلان ٢١، ٢٣). كما أن الأكثر بعداً عن المنطق اعتبار تلك القطع ذات رسوم الكائنات الحية التي عثر عليها في كل من مصر وإيران تتبع مجموعة خزف سامراء ذي البريق المعدني، حتى وإن تطابقت مع لقي سامراء في كثير من صفاتها.

وعلى أية حال فقد وصلتنا مجموعة كبيرة من قطع الخزف الطولوني ذي البريق المعدني التي تحتوي على زخارف نباتية (الأشكال ٨٠ أ، ب، ٨١ أ، ب، ٨٢) وقد امتازت تلك الزخارف بأنها محورة عن الطبيعة، وذات صلة وثيقة بالعناصر الزخرفية المحفورة في الجص، من طرازي سامراء الثاني والثالث^(٣٦١)، التي شاعت في زخرفة الجدران بسامراء، وامتد تأثيرها القوي إلى زخرفة الجدران بمصر في العصر الطولوني^(٣٦٢). ومن ناحية أخرى فإن طرازي سامراء الثاني والثالث على الجص، قد شاعا في زخرفة الأواني ذات البريق المعدني في العراق خلال القرن الثالث الهجري / ٩م^(٣٦٣) (لوحة ٢٠، الأشكال ٨٣، ٨٤، ٨٥). أما بالنسبة للزخارف النباتية على الخزف ذي البريق المعدني في العصر الإخشيدى فقد لاحظ "على بهجت" و "ماسول" أنها كانت متدهورة بالنسبة للعصر الطولوني، واتسمت بكون حجمها وعدم الدقة في تنفيذها (الأشكال ٨٦ أ-د، ٨٧ أ-د)، كما أشار إلى أن أشكال الزخارف النباتية والمراوح النخيلية (الأشكال ٨٦ ب، ٨٧ ب، د) ذات صلة بزخارف العصر الهلنستي بمصر^(٣٦٤). وواقع الأمر أنه باستثناء قليل من هذه الزخارف (شكل ٨٧ ب) فإن جميع تلك الزخارف النباتية نفذت بحسب طرازي سامراء الثاني والثالث التي شاعت في الزخارف الجصية وعلى الخزف ذي البريق المعدني في كل من العراق وعصر خلال القرن الثالث الهجري / ٩م.

وتعد العناصر الهندسية من أبرز الزخارف التي نفذت على الخزف ذي البريق المعدني في مصر خلال العصر الطولوني^(٣٦٥)، حتى أنه يرجح نسبة القطع التي ترجع إلى القرن الثالث الهجري / ٩م وتحتوي على زخارف هندسية بحثة إلى الإقليم المصري^(٣٦٦). وفيما يتعلق بالزخارف الهندسية التي نفذت على الخزف الطولوني ذي البريق المعدني ولها صلة بالموضوع، فنجد من أهمها التصميم الزخرفي الإشعاعي^(٣٦٧)، وقد كان مثل هذا التصميم شائعاً كذلك في رسوم الخزف ذي البريق المعدني بسامراء^(٣٦٨) (الشكلان ٨٨ أ، ب). وكذلك رسوم المعينات التي ظهرت في رسوم الخزف ذي البريق المعدني الطولوني (الأشكال ٨٩ أ، ب، ٩٠، ٩١) والإخشيدى (شكل ٨٦ ج)، ومثل تلك المعينات ظهرت كذلك في رسوم الخزف ذي البريق المعدني بسامراء^(٣٦٩) (الشكلان ٩٢، ٩٤). كما نجد أيضاً الزخرفة بأشكال العقود في الخزف الطولوني ذي البريق المعدني (شكل ٩٣) والإخشيدى

(الشكلان ٨٧ أ، د)، وقد كانت الزخرفة بأشكال العقود معروفة أيضاً في هذا النوع من الخزف بالعراق خلال القرن الثالث الهجري / ٩م (شكل ٩٤). وزخرفة بعض حواف أطباق الخزف الطولوني ذي البريق المعدني بعنصر الفستونات أو الفصوص المقوسة^(٢٧٠) (شكل ٩١) ومثل تلك الزخرفة كانت شائعة أيضاً في زخرفة حواف أطباق هذا النوع من الخزف في العراق خلال القرن الثالث الهجري / ٩م^(٢٧١) (الشكلان ٨٨ أ، ب).

وتعد الزخارف التي على هيئة حلزونات أو دوائر صغيرة يتوسط كل منها نقطة داكنة، وهو العنصر الذي اصطلح على تسميته بـ "عين الطاووس - Peacock - Eye"، من أكثر العناصر التي شاعت في زخرفة أواني الخزف ذي البريق المعدني الطولوني (لوحة ٢٢ و الأشكال ٩٥، ب، ٩٦، أ، ب) وقد كان هذا العنصر أيضاً من العناصر الشائعة في زخارف هذا النوع بالعراق خلال القرن الثالث الهجري / ٩م^(٢٧٢) (الشكلان ٨٥، ٩٧).

كما ظهر في رسوم الخزف ذي البريق المعدني الطولوني خط يدور مع محيط العناصر الزخرفية الرئيسية، ويفصل بينها وبين الأرضية التي جاءت على هيئة دوائر بداخلها نقط مطموسة، أو نقط صغيرة، وبحيث تكون العناصر الزخرفية الرئيسية على أرضية خالية من الزخارف (الأشكال ٩٨ - ١٠١، لوحة ٢٢). وقد كانت تلك الظاهرة من المميزات البارزة في زخارف الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الثالث الهجري / ٩م (الأشكال ٨٥، ٨٨، ٩٧).

أما بالنسبة لظهر أواني الخزف الطولوني ذي البريق المعدني، فقد كان معظمها يتكون من أربع مجموعات من دوائر ذات مركز واحد موزعة على الجوانب، وكل مجموعة تتألف من ثلاث دوائر: الدائرة الوسطى غليظة داخلها دائرة رفيعة بها أسطر متوازية من نقط أو خطوط متعرجة، والدائرة الخارجية رفيعة أيضاً، وبين كل مجموعة من هذه الدوائر تهشيرات متقاربة من خطوط صغيرة مائة تغطي ظهر الإناء^(٢٧٣) (الشكلان ١٠٢، ١٠٣)، ويعد هذا الأسلوب من الزخرفة من بين التأثيرات العراقية أيضاً والتي وفدت على مصر خلال العصر الطولوني^(٢٧٤). حيث كانت شائعة إلى أبعد حد في خزف سامراء ذي البريق المعدني (الأشكال ١٠٤، ب، ج).

وعلى الرغم من أن "على بهجت" و "ماسول" لم ينكروا تشابه تلك الزخرفة المنفذة على الخزف الطولوني ذي البريق المعدني مع مثيلاتها في هذا النوع من الخزف بسامراء^(٢٧٥)، إلا أنهما شددتا على أن مثل تلك الزخرفة وجد ما يشابهها في الزخارف القبطية، واستشهدا بقطعة محفوظة بالمتحف المصري بالقاهرة^(٢٧٦) أصلها من حفائر باويط، حيث كانت إطاراتها تتكون من دائرتين متحدتي المركز، الداخلية مملوءة بخطوط جزاجية بينما الأخرى عليها زخرفة على هيئة البقعة^(٢٧٧). على أن الباحث لا يميل إلى ما ذهب إليه "على بهجت" و "ماسول"، فالاستشهاد بنموذج واحد من العصر القبطي، لا يعد دليلاً على أن ذلك كان ظاهرة في زخارف الخزف القبطي، كما أنه من خلال وصفهما لتلك الزخرفة القبطية - والتي لم يعرضا لها صورة حتى يمكن التثبت منها - يتضح أنها تختلف في مجملها عن زخارف القطع الطولونية والعراقية. ومن ناحية أخرى فإن الكم

الهائل من القطع التي وصلتنا سواء من مصر في العصر الطولوني أو من العراق، والتي نفذ عليها هذا الأسلوب من الزخرفة، تثبت أنها كانت ظاهرة، والاستثناء هو أن نأتي بقطعة من هنا أو هناك، ونحاول أن نثبت أن الظاهرة تتبع الاستثناء، خاصة وإن كان الاستثناء مشكوكاً فيه، ولو افترضنا جديلاً أن تلك الزخرفة القبطية شبيهة بالزخارف الطولونية والعراقية، فليس من المستبعد أن يكون ذلك بمحض الصدفة البحتة، ومن الصعب أن نخضعها لجانب التأثير والتأثر.

وعلى أية حال فلم يقتصر تأثير الخزف العراقي ذي البريق المعدني، أو خزف سامراء، على هذا النوع من الخزف في العصر الطولوني، على الزخارف فحسب، بل تعداها أيضاً إلى أشكال الأواني. فنجد على سبيل المثال أن القدور الطولونية تمتاز بعرضها بالنسبة لطولها، وليس لها قاعدة تركز عليها، وينطى المينا ظاهرها كله وأسفل قاعها، وتلك هي نفس الصفات التي اختلفت بها القدور العراقية المعاصرة^(٢٧٨). أما أشكال الأطباق والصحاف الطولونية، فنجد منها أطباقاً عميقة ناقوسية الشكل (شكل ١٠٥ أ)، وهي بذلك تتفق مع أشكال بعض الأطباق التي وصلتنا من سامراء^(٢٧٩) (شكل ١٠٥ ب)، ومنها كذلك صحون مسطحة قليلة العمق لها قاعدة منخفضة جداً (شكل ١٠٦ أ) أو ليس لها قاعدة، بنفس شكل بعض الأواني التي وصلتنا من سامراء^(٢٨٠) (شكل ١٠٦ ب)، ومنها أيضاً سلطانيات عميقة مخروطية الشكل (شكل ١٠٧ أ)، ونجد لها ما يماثلها في أشكال بعض سلطانيات سامراء^(٢٨١) (شكل ١٠٧ ب).

هذا وقد لوحظ أن "على بهجت" و"ماسول" أشارا إلى أن أشكال بعض الأواني الطولونية تشابه مع أشكال بعض الأواني المصرية التي ترجع إلى العصر الروماني، وهو ما يوحى بأنها كانت استمراراً لأشكال بعض الأواني المصرية خلال العصر الروماني^(٢٨٢). ومن الجدير بالذكر أن بعض الزخارف التي نفذت على هذا النوع من الخزف الطولوني، كانت شائعة أيضاً في أواني نفس هذا النوع من الخزف في إيران خلال القرن الثالث الهجري / ٩م، وقد أثرت ذكرها هنا باعتبارها من التأثيرات العراقية، لأنه من الأرجح أن العراق كانت هي المصدر لهذه الزخارف سواء في مصر أو في إيران، ومن هذه الزخارف التي ظهرت في الخزف الإيراني نذكر: الفستونات أو الفصوص المقوسة^(٢٨٣)، والخطوط التي تحيط بالزخارف الرئيسية ويشغل فيما بينها نقاط أو دوائر صغيرة^(٢٨٤) (شكل ١١٠).

أما فيما يتعلق برسوم الكائنات الحية، فقد سبقت الإشارة إلى أن تلك الرسوم قد ظهرت في الخزف ذي البريق المعدني في كل من مصر وإيران خلال القرن الثالث الهجري، بينما ندر وجودها في العراق خلال هذا القرن، وإن كان تفسير "زره" بأن ذلك يرجع لمكانة سامراء الدينية غير مقنع، فإن ما ذهب إليه بأن تلك المنتجات التي احتوت على رسوم كائنات حية ترجع إلى سامراء، أمر غير مقنع أيضاً^(٢٨٥).

ووفقاً لما ذكره "كونل" من أن الأدلة المادية يجب أن تلقى كل تأكيد واحترام، فإن سامراء تفتقد الأدلة المادية التي احتوت على رسوم كائنات حية كالتي وجدت في مصر،

ومن ثم يصعب البحث فيها عن تأثير على الخزف الطولوني ذي البريق المعدني، ويجب أن نبحث عن ذلك في مكان آخر. وهنا تبرز على الفور إيران، إذ أن أقدم ما وصلنا من الرسوم الآدمية المنفذة على الخزف ذي البريق المعدني إنما هو من إنتاج هذا القطر في القرن الثالث الهجري / ٩م^(٢٨٦)، كما أن الرسوم الحيوانية كانت شائعة في هذا النوع من الخزف في إيران خلال نفس القرن، حتى أن بعض العلماء اعتبر هذا النوع من الرسوم كان قاصراً على إيران^(٢٨٧).

وعلى أية حال فقد وصلت إلينا أعداداً كبيرة من الخزف الطولوني ذي البريق المعدني نفذت عليها رسوم آدمية وحيوانية وطيور.

وفيما يتعلق بالرسوم الآدمية، فنجد منها ما يمثل أميراً يجلس على عرشه متبرعاً في جلسة شرقية (شكل ٩٨)، أو فارساً يمسك في يده سيفاً^(٢٨٨) أو عازفاً على قيثارة (شكل ١٠٩). وفيما يتعلق بتلك الموضوعات التي ظهرت على الخزف الطولوني ذي البريق المعدني، فيرى "على بهجت" و"ماسول" أن الطولونيين الأتراك حملوا عادات وتقاليدهم موطنهم التي ألفوها في بلاط الخلافة العباسية في سامراء وبغداد، حيث كانوا يمثلون حرس الخليفة في سامراء، ويعيشون حياة سعيدة في مجالس الطرب والشراب، فكانت تلك الموضوعات ترجمة لعاداتهم وتقاليدهم التي نقلوها من العراق إلى مصر^(٢٨٩).

ولكن مما ينبغي لفت الأنظار إليه أنه نظراً لظهور مثل تلك الموضوعات في فنون أقطار مختلفة، فقد يحدث في بعض الأحيان وجود خلط في تحديد مصدر هذا التأثير. فنجد على سبيل المثال أن بعض الباحثين يعتبر أن منظر الموسيقى الجالس متبرعاً على كسرة من الخزف الطولوني ذي البريق المعدني (شكل ١٠٩) يعدج تأثيراً سامرائياً^(٢٩٠) لمجرد أن رسوم الموسيقيين ظهرت في تصاوير سامراء الجصية، ولكن يمكن أن نعتبر تلك القطعة الطولونية تحمل تأثيرات إيرانية لا سامرائية، إذ جاء الرسم مماثلاً ليس من حيث الموضوع فحسب بل وأيضاً في التفاصيل مع قطعة من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني، ترجع إلى القرن الثالث الهجري / ٩م (شكل ١١٠). كما أنه وإن جاز اعتبار القبعات المدببة - الفارسية الأصل - التي ظهرت على رؤوس بعض الأشخاص في رسوم الخزف الطولوني ذي البريق المعدني، كتأثير بمظاهر الحضارة العراقية، التي هي في حد ذاتها متأثرة بالتقاليد الفارسية^(٢٩١)، فيمكن أيضاً أن نعتبر تلك القبعات المدببة الشكل هي تأثير فارسي على رسوم الخزف الطولوني ذي البريق المعدني، إذ أن تلك القبة المدببة قد ظهرت في رسوم الخزف الإيراني ذي البريق المعدني في القرن الثالث الهجري / ٩م (شكل ١١٠).

وتعد السحن المنفذة على الخزف الطولوني ذي البريق المعدني سجلاً مليئاً بالتفاصيل التي يمكن من خلالها تحديد الاتجاه القادم منه التأثير الفني.

ويلاحظ أن تلك السحن إما جاءت في وضع مواجهة (الأشكال ١٠٩، ١١٢، أ، ز) أو في هيئة أقرب إلى الوضع الثلاثي الأبعاد (الأشكال ١١٢ ب-و). كما أن جميعها نفذت بأسلوب تخطيطي يتسم بالبدائية، بحيث تشبه رسوم الأطفال، فالوجه غالباً أقرب إلى

الاستطالة (الأشكال ١١٢ ب، ج و، ز)، وفي بعض الأحيان قمرى أو أقرب إلى الاستدارة (الشكلان ١١٢ د، هـ)، والعينان إما دائرتان واستعان بداخل كل منهما نقطة (الأشكال ١١٢ ب، د. هـ، و)، أو في هيئة لوزية الشكل. بداخل كل منهما نقطة (الأشكال ١١٢ أ، ج. ز)، والحاجبان إما عبارة عن خط مستقيم على امتداد الجبهة (الشكلان ١١٢ ب، هـ)، أو خطين مستقيمين منفصلين بأعلى العينين (شكل ١١٢ ج)، أو على هيئة قوسين يعلوان العينين (الشكلان ١١٢ أ، د)، أما الأنف فهو عبارة عن خطين متوازيين يصلان أحياناً ما بين العينين إلى الفم (الشكلان ١١٢ أ، د) أو يصلان ما بين الحاجبين بالجبهة إلى الفم (الأشكال ١١٢ ب- و)، أما الفم فيرسم على هيئة خط صغير (الأشكال ١١٢ أ، ج و) أو على هيئة دائرة صغيرة (شكل ١١٢ د).

وهناك اتجاه لدى بعض مؤرخي وباحثي الفنون الإسلامية إلى اعتبار تلك السمات التي تمتعت بها الرسوم الآدمية الطولونية، تتصل بمثيلاتها في بعض الرسوم الجدارية في سامراء^(٢٩٢)، وهناك اتجاه آخر يميل إلى اعتبار أن تلك الرسوم الآدمية الطولونية متأثرة برسوم الآدميين على الخزف الإيراني المعاصر^(٢٩٣).

وواقع الأمر أنه إن جاز اعتبار بعض الرسوم الآدمية الطولونية ذات صلة بمثيلاتها في رسوم سامراء الجصية، فإن مجرد عقد مقارنة بين الوجوه الآدمية على الخزف الطولوني (الأشكال ١١٢ أ- ز) وتلك التي في رسوم سامراء الجصية (الأشكال ٢٠، ٢٣-٢٥، لوحة ٢٠)، يتضح أن هناك فجوة عميقة في أسلوب رسم كل منهما، فعلى الرغم مما وصفت به رسوم سامراء من جمود وتحوير وبعد عن الواقع^(٢٩٤)، فمما لاشك فيه أن رسوم الوجوه في الخزف الطولوني كانت أكثر جموداً وتحويراً وبعداً عن الواقع، بالإضافة إلى أنها نفذت بأسلوب بدائي تخطيطي، بينما نفذت الوجوه في رسوم سامراء بدقة وإتقان مع مراعاة للتفاصيل، كما يلاحظ أن الوجوه الطولونية قد غلبت عليها الاستطالة والعيون الدائرية، بينما هي في رسوم سامراء تمتاز في مجملها بالوجه الدائري القمري والعيون اللوزية (الأشكال ٢٠، ٢٣، ٢٤، ٢٥).

بينما إن اتجهنا إلى الرسوم الآدمية الإيرانية فإننا نجد لها منفذة على الخزف ذي البريق المعدني في القرن الثالث الهجري (الشكلان ١١٠، ١١١)، ومما يلفت النظر أنها نفذت بأسلوب تخطيطي يتسم بالبساطة والبداية كما هو شأن الرسوم الآدمية الطولونية، وأنهما يتفقان إلى حد كبير في رسم العيون الواسعة اللوزية الشكل، والأنف الذي على هيئة خطين متوازيين يصلان إلى الفم الذي على هيئة خط صغير^(٢٩٥) (قارن الشكلين ١٠٩، ١١٠ مع الأشكال الواردة في شكل ١١٢).

وخلاصة القول أنه يتضح مما سبق رجحان كفة التأثيرات الإيرانية في رسوم الوجوه الآدمية الطولونية، عن الرسوم الآدمية في تصاوير سامراء الجصية، وربما يرجع ذلك إلى أن رسوم الخزف الإيراني ذي البريق المعدني كانت متاحة أمام الخزافين أو الفنانين بمصر خلال العصر الطولوني، وهو ما لم يتوفر بالنسبة لخزف سامراء ذي البريق المعدني، حيث خلا من تلك الرسوم الآدمية.

أما بالنسبة لرسوم الحيوانات والطيور المنفذة على الخزف الطولوني ذى البريق المعدنى، فنجد من بينها رسوم لأرانب وغزلان (الشكلان ١٠٠، ١٠١) وببغاوات تمسك بمنقارها ورقة نباتية (شكل ١١٣ أ) وطواويس (شكل ١١٣ ب)، وطيور تشبه طائر السمان (شكل ١١٣ ج).

ومما يلاحظ أنه بالرغم مما اتسمت به الرسوم الحيوانية من جمود وبعد عن الطبيعة (الشكلان ١٠٠، ١٠١)، فإن رسوم الطيور قد تمتعت - نوعاً ما - بقسط من الحيوية (الأشكال ١١٣ أ، ب، ج)، وأن الرسوم الحيوانية والطيور نفذت بأسلوب متقن إلى - حد ما - بالمقارنة برسوم الآدميين على الخزف الطولوني ذى البريق المعدنى.

وعلى الرغم أنه من الممكن نسبة الجمود والتلقائية التى نفذت بها رسوم الحيوانات إلى التقاليد القبطية فى مصر^(١٩٦)، فقد كانت تلك السمة أيضاً من بين مميزات رسوم سامراء الجصية (لوحة ٢٠)، ومن ناحية أخرى فرغم ما تمتعت به رسوم الحيوانات والطيور فى الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى من قرب إلى حد كبير من الطبيعة وتعبير عن الحركة^(١٩٧). فقد اتسمت بعض رسومها أيضاً بالجمود والتحوير عن الطبيعة، ونجد ذلك مثلاً فى صحنين من الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى ينسبان إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين / ٩-١٠م^(١٩٨).

• التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى:

هناك قاعدة ثابتة تحكم التعامل مع الفن الإسلامى بوجه عام مفادها أن التحول السياسى، أو تغير الأسرات الحاكمة لا يتبعه تحول فنى بشكل مباشر، إذ أن التغير الفنى يحتاج إلى فترة زمنية طويلة. ومن ثم كان من الطبيعى أن تستمر الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى مصر قبل دخول الفاطميين فترة ما خلال العصر الفاطمى حتى يتشكل الطراز الفنى الجديد. ولما كانت مصر قبل دخول الفاطميين تدور فى فلك الخلافة العباسية فى العراق (سامراء أو بغداد) فكان من الطبيعى أن تسود التأثيرات العراقية فى فنونها مع وجود ثمة تأثيرات إيرانية أو صينية، ربما تكون قد وفدت منهما مباشرة، وليس من المستبعد أن يكون للعراق دور ما فى وفود تأثيراتهما إلى مصر.

وبمجرد أن انتقلت مصر إلى سيادة الفاطميين فى عام ٣٥٨هـ / ٩٦٩م، تمتعت باستقلال تام لم تشهده فى تاريخها الإسلامى من قبل، وقد أتاح لها ذلك أن تدخل فى علاقات قوية ومباشرة مع معظم أنحاء العالم آنذاك، مما أسهم فى قوة تدفق التأثيرات الفنية الوافدة عليها، وقد كان الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، أحد أهم المعالم التى تؤكد ذلك.

ولما كان للتأثيرات العراقية النصيب الأوفر فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى بمصر قبل العصر الفاطمى، فمن الأولى أن نشرع بدراسة التأثيرات العراقية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. على أنه وإن كان من الثابت سيادة التأثيرات العراقية - خاصة السامراوية - فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى بمصر خلال العصر الطولوني

وفيما بعد ذلك، وأنه من الطبيعي أن تستمر تلك الأساليب الفنية السامرائية متواجدة في هذا النوع من الخزف خلال العصر الفاطمي المبكر، فيجب ألا نركن إلى الاعتقاد بأن كل ما هو تأثير عراقي في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني إنما هو تابع في الأساس من التقاليد العراقية التي كانت سائدة في مصر قبل العصر الفاطمي، وبصفة خاصة خلال العصر الطولوني.

وربما يؤكد ذلك أن صناعة الخزف ذي البريق المعدني بمصر في العصر الإخشيدى قد شهدت تدهوراً كبيراً عما كانت عليه في العصر الطولوني، حيث اتصفت الألوان بكبر أحجامها وضخامة زخارفها التي كان أكثرها من الفروع النباتية وأوراق الشجر المدببة. كما بعدت عن التناسق والتناسب المعهودان في زخارف هذا النوع من الخزف في العصر الطولوني^(٣٩٩)، بل يرى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية أن بعض تلك الزخارف النباتية الممثلة على الخزف الإخشيدى ذي البريق المعدني ذات صلة بزخارف العصر الهلنستي في مصر^(٤٠٠)، أي بعدت عن تقاليد سامراء التي كانت شائعة في الخزف الطولوني.

وأياماً ما كان أمر تلك الزخارف الإخشيدية، فمن الثابت تدهور صناعة الخزف ذي البريق المعدني في مصر خلال العصر الأخشيدى، ومن الثابت أيضاً أن هناك نهضة فنية شهدتها هذه الصناعة في العصر الفاطمي.

فإلام يمكن نسبة الأزدهار الذي شهدته صناعة الخزف ذي البريق المعدني في عصر خلال العصر الفاطمي؟

لقد انقسم باحثو ومؤرخو الفنون الإسلامية في ذلك إلى مذهبين، أولهما: يرجع ذلك إلى نزوح أعداد كبيرة من خزائي العراق إلى مصر، وذلك في أعقاب الاضطرابات التي شهدتها العراق في أواخر القرن الرابع الهجري / ١٠م، وانهايار صناعة الخزف ذي البريق المعدني بها في نحو هذا التاريخ، فعمل هؤلاء الخزافون على نقل أسرار تلك الصناعة من العراق إلى مصر^(٤٠١)، وهو أمر تؤكد الأدلة المادية المتوافرة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني^(٤٠٢)، وثانيهما: يرفض نسبة ازدهار هذا النوع من الخزف في العصر الفاطمي إلى هجرة هؤلاء الفنانين العراقيين، ويعتقد أن ذلك إنما يعود إلى أن هذا النوع من الخزف الفاطمي كان متطوراً عن الخزف الطولوني المتأثر بالخزف العراقي^(٤٠٣).

وواقع الأمر أن كلا الرأيين جائز فليس هناك ما يمنع أن تستمر التقاليد الطولونية سارية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وفي نفس الوقت تحدث هجرات لخزافين عراقيين إلى مصر في العصر الفاطمي فبأثروا في منتجاتها الخزفية.

ولكن ربما كان الرأي الثاني - هجرة الخزافين العراقيين إلى مصر - أكثر احتمالاً، ويعزز ما سبق ذكره من تدهور صناعة الخزف ذي البريق المعدني في مصر خلال العصر الإخشيدى، وبالإضافة إلى ذلك فقد شهد الخزف العراقي ذي البريق المعدني خلال القرن الرابع الهجري / ١٠م ظهور عناصر زخرفية جديدة لم تكن متواجدة فيه خلال القرن الثالث الهجري / ٩م، ولما كانت تلك الزخارف العراقية التي استجذبت في القرن الرابع الهجري / ١٠م قد ظهرت بقوة في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني فلا نملك إلا أن نردها إلى

تأثير عراقي خارجي، وليس إلى تطوير للتقاليد العراقية التي كانت سائدة في الخزف الطولوني ذي البريق المعدني.

وعلى أية حال فليس أدل على مدى الصلة بين الخزف ذي البريق المعدني في كل من مصر والعراق، ذلك الشبه الشديد بين منتجاتهما خلال القرن الرابع الهجري / ١٠م^(٣٠٤)، مما جعل كثير من العلماء يجد صعوبة في نسبة كثير من التحف إلى هذا القطر أم ذلك^(٣٠٥) (اللوحتان ٢٤، ٢٥، شكل ١١٨). ويجدر بنا قبل أن نتبع التأثيرات العراقية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني إلقاء الضوء على أهم الخصائص الزخرفية للخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠م.

وبادئ ذي بدء فمما يلاحظ أن جميع الزخارف التي ألفناها في خزف العراق خلال القرن الثالث الهجري / ٩م (خزف سامراء) قد استمر تواجدها في خزف العراق خلال القرن الرابع الهجري / ١٠م، ومنها الزخارف النباتية المرسومة بحسب طراز سامراء الثالث على الجص (الأشكال ١١٤-١١٧، لوحة ٢٦)، وكذلك الخطوط المحيطة بالعناصر الزخرفية، والتي يشغلها إما نقاط صغيرة (الأشكال ١١٥، ١١٩، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤) أو عنصر عين الطاووس (شكل ١٢٦)، ومنها أيضاً الفستونات (الأشكال ١١٧، ١٢١، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٨)، وقد وجدت هذه العناصر منفذة بشكل أكثر دقة وإتقان عما كانت عليه من قبل، كما أنها وجدت مع عناصر لم تظهر في خزف العراق خلال القرن الثالث الهجري / ٩م، مثل رسوم الحيوانات (الأشكال ١١٩-١٢٦، لوحة ٢٦)، والطيور (الأشكال ١٢٢-١٣٢، لوحة ٢٦)، والرسوم الآدمية (الأشكال ١٣٣-١٣٧، لوحة ٢٣).

وعلى أية حال فإن دراسة زخارف الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي المبكر تكشف عن صلة وثيقة بينها وبين زخارف الخزف الطولوني ذي البريق المعدني المتأثر بخزف سامراء، وإن كانت رياح التطور بدأت تهب على هذا النوع من الخزف الفاطمي في عصره المبكر، ومما يلفت النظر وكما سبق الإشارة أن الخزف ذي البريق المعدني في مصر خلال العصر الإخشيدى قد شهد تدهوراً عن الخزف الطولوني، فهل يمكن نسبة الأسلوب المتطور الذي ظهرت عليه زخارف سامراء في الخزف الفاطمي المبكر على اعتبار أنه تطور محلي عن الخزف الطولوني ذي البريق المعدني؟

يبدو أنه من الصعب أن نرفض كلياً احتمال وجود تطور محلي في مصر لزخارف سامراء المنفذة على الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي، وإن كنا في نفس الوقت لانستطيع أن نفعل حدوث استمرار وتطور في زخارف سامراء في العراق نفسها خلال القرن الرابع الهجري / ١٠م (الأشكال ١١٤-١١٧)، ولما كانت النماذج الفاطمية التي ظهرت عليها زخارف سامراء مع شيء من التطور تؤرخ في نهاية القرن الرابع الهجري وخلال القرن الخامس الهجري / أواخر ق ١٠-١١م^(٣٠٦) فليس من المستبعد أن يكون هناك صلة ما بين تطور تلك الزخارف في العراق خلال القرن الرابع الهجري / ١٠م، وتطورها في مصر منذ أواخر القرن الرابع الهجري / أواخر ق ١٠م وفيما بعد، خاصة وأن تاريخ هذا التطور في الزخارف الفاطمية يتواءم مع تاريخ هجرة الخزافين من العراق إلى مصر في أواخر القرن

الرابع الهجرى.

ومن أهم أمثلة الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى الذى نلمس فيه استعراز أسلوب زخارف سامراء النباتية، صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٠٧) يعرف باسم "طبق غبن" والذى يرجع تاريخ صناعته فيما بين شهر ربيع الآخر سنة ٤٠٢هـ/ وشهر جماد الأول سنة ٤٠٤هـ/ نوفمبر ١٠١١م - نوفمبر ١٠١٣م^(٣٠٨).

وتتألف زخارف هذا الطبق من ثمانى مناطق مثلثة الشكل تشع من المركز، ويشغل أربع من هذه المناطق جامات لوزية الشكل متقابلة، تتجه برؤوسها نحو حافة الطبق. تتبادل مع أربع مناطق أخرى بداخل كل منها شجرة مبسطة (شكل ١٣٨)، ويخرف حافة الطبق شريط دائرى يحتوى على نص بخط كوفى بسيط ومنقوط يحمل اسم "غبن"، أستاذ الأستاذين^(٣٠٩). والموضوع الخزفى فى هذا الطبق المشتمل على الجامات اللوزية الشكل التى تتبادل مع شجيرات مبسطة فى وضع دائرى حول المركز، كان عن الموضوعات الخزفية المألوفة فى خزف سامراء^(٣١٠)، وقد وصلنا طبق من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى، محفوظ بمتحف اللوفر، يرجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، مقسم إلى مناطق مثلثة تشغلها مناطق لوزية الشكل متقابلة وتتجه رؤوسها إلى الخارج، وتتبادل معها شجيرات مبسطة^(٣١١) (شكل ١٣٩) وهى بذلك تشترك من حيث التصميم وأسلوب الخزفة مع طبق "غبن".

كما أن الجامات اللوزية الشكل فى هذا الطبق ذات صلة وثيقة بزخارف العصر الطولونى وزخارف سامراء، وإن كان فيها تطور فى رسم التفاصيل حيث تذكرنا بالمناطق اللوزية فى الزخارف الجصية بالبيت الطولونى المنفذة بحسب طراز سامراء الثالث على الجص، وكذلك فى الزخارف المحفورة على الخشب، فى العصر الطولونى^(٣١٢). وكانت الجامات اللوزية الشكل من الزخارف المألوفة فى خزف سامراء فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، فنجدها ممثلة على القدور^(٣١٣)، والأطباق^(٣١٤)، كما نجدها أيضاً فى بعض قدور الخزف ذى البريق المعدنى فى العراق خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م^(٣١٥).

أما ظاهرة تقسيم الأطباق إلى مناطق مثلثة تلتقى عند المركز، فقد كانت أيضاً من الزخارف الشائعة فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى (الشكلان ٨٨ أ، ب)، ونجدها فى بعض الأحيان مشغولة بشجيرات مبسطة^(٣١٦).

كما نجد أيضاً التقسيمات الإشعاعية والمناطق اللوزية منفذة على البلاطات ذات البريق المعدنى بمحراب مسجد القيروان، المنسوبة إلى سامراء^(٣١٧)، ونجد فى نفس هذه البلاطات استعمال الشجيرات المبسطة^(٣١٨) (الشكلان ١٤٠ أ، ب).

على أنه يلاحظ فى الزخارف النباتية فى طبق غبن أنها ذات أسلوبين مختلفين إلى حد ما، فالزخارف التى تشغل المناطق المثلثة المحتوية على الجامات اللوزية منفذة بحسب أسلوب سامراء الثالث على الجص، ذلك الأسلوب الذى كان شائعاً فى الخزف ذى البريق المعدنى الطولونى، وكذلك فى الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرنين الثالث والرابع الهجرى/ ٩-١٠م (الأشكال ١١٤-١١٦، ١٤٢). أما الأسلوب الثانى فنجدته فى

الشجيرات المبسطة، حيث يلاحظ عليها التطور وذلك من حيث ثنى العروق واستطالتها والتعرج في الأوراق النباتية وكذلك في اتساع الأوراق بين الزخارف، وقد وصفت هذه الزخارف النباتية بأنها ارتداد صريح للأساليب الهلينستية^(٣١٩).

على أنه مما يلاحظ أن الزخارف النباتية المنفذة على الخزف العراقي في القرنين الثالث والرابع الهجريين / ٩-١٠م، لم تكن جميعها منفذة بحسب طراز سامراء الثالث على الجص، فوصلنا صحن من العراق، محفوظ بمتحف اللوفر بباريس، يؤرخ بالقرن الثالث الهجري / ٩م^(٣٢٠) يحتوي على أربع جامات لوزية بداخل كل منها مروحة نخيلية مرسومة بحسب طراز سامراء الثالث على الجص، وعلى جانبي كل جامة شجرتان مبسطتان، يلاحظ أنهما تبعدان تماماً عن أسلوب سامراء الثالث على الجص، فيلاحظ استطالة سيقانها وتعرج عروقها، واتساع مساحة الأرضيات بين الأوراق النباتية (شكل ١٣٩) التي جاءت بشكل أقرب إلى الطبيعة بالمقارنة بالأوراق النباتية في طبق غبن.

وواقع الأمر أنه قد وصلتنا نماذج متعددة من الخزف العراقي ذي البريق المعدني من القرنين الثالث والرابع الهجريين / ٩-١٠م احتوت على زخارف نباتية تبعد تماماً على طراز سامراء الثالث على الجص، وتقرب من الطبيعة، وتمتاز باستطالة سيقانها وثنى عروقها واتساع الأرضيات بين زخارفها^(٣٢١) بنفس المميزات التي وجدناها في شجيرات طبق غبن، وإن كانت الأوراق النباتية في النماذج العراقية أكثر قرباً من الطبيعة من أوراق شجيرات غبن، ونكتفي بالإضافة إلى النموذج السابق، الإشارة إلى قدر من الخزف العراقي ذي البريق المعدني، محفوظ في معهد "شيكافو"، يرجع إلى القرن الثالث الهجري، عليه زخارف متنوعة، منها شجيرات مبسطة أو أفرع نباتية، ذكر "زكي محمد حسن" أن أوراقها النباتية قريبة من الطبيعة حتى كأنها تبدو من عصر وطراز متأخرين^(٣٢٢) نظراً لبعدها عن طراز سامراء المألوف في رسوم الخزف ذي البريق المعدني.

وعليه فما يعتقد أنه ارتداد صريح للأساليب الهلينستية لم يكن غريباً على الزخارف النباتية في الخزف العراقي ذي البريق المعدني، ومن الملفت للنظر أن ذلك كان خلال القرن الثالث الهجري / ٩م- أي في أوج ازدهار طراز سامراء الثالث- ولا نجد أثر في شجيرات النماذج العراقية السابق وصفها لتحويل الزخارف النباتية، أو كبر وحداتها، أو قصر عروقها، أو تلاصق عناصرها، بحيث لا تتضح أرضية الزخارف، وبمعنى آخر لم تكن تتبع طراز سامراء الثالث وقربت من الأسلوب الهلينستى كما ظهرت عليه شجيرات طبق غبن^(٣٢٣).

وبالإضافة إلى ذلك فإن نفس مميزات الزخارف النباتية في طبق غبن والتي وصفت بأنها ارتداد صريح للأساليب الهلينستية، سوف نقابلنا عند دراسة الزخارف الحجرية في جامع الحاكم بأمر الله- المعاصر لطبق غبن- وسوف نرى أن هناك بعداً آخر لهذا الأسلوب الفني الجديد، وهو يتمثل في التأثيرات المغربية التي كانت لصيقة بالزخارف النباتية الحجرية في جامع الحاكم بأمر الله^(٣٢٤).

وعلى الرغم من ذلك فتظل الزخارف النباتية المرسومة بحسب طراز سامراء الثالث هي أنزخرفة السائدة في أواني الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي المبكر. ووصلنا منها

عدة نماذج. منها صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٢٥) يرجع إلى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس للهجرة / ١٠-١١ م، وتقتصر الزخارف فى هذا الصحن على الزخارف النباتية المرسومة بحسب طراز سامراء الثالث، والتي يمكن مقارنتها مع صحن من الخزف ذى البريق المعدنى العراقى يرجع إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين / ٩-١٠ م، والذي جاءت زخارفه أيضاً مقتصرة على الزخارف النباتية المرسومة بحسب طراز سامراء الثالث (شكل ١٤٢).

وفى صحن آخر محفوظ بنفس المتحف^(٣٢٦) قوام زخارفه دائرة فى المنتصف يشغلها كائن خرافى مجنح، يحيط به شريط دائرى متسع يشغله زخارف نباتية مرسومة أيضاً بحسب طراز سامراء الثالث (شكل ١٤٣).

كما نجد أيضاً الزخارف المنفذة بحسب طراز سامراء الثالث منفذة على بعض قدور الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، منها قدر محفوظ بمجموعة "كبير" يرجع إلى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م^(٣٢٧) (شكل ١٤٤)، وقدر آخر محفوظ بمتحف الكويت الوطنى (شكل ١٤٥) يرجع إلى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجرى / ١٠-١١ م.

ومن العناصر الزخرفية التى كانت شائعة فى الخزف ذى البريق المعدنى بسامراء وكذلك فى هذا النوع من الخزف فى مصر خلال العصرين الطولونى والإخشيدي، أشكال المعينات، وقد وجدناها أيضاً فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (شكل ١٤٤)، بل ووصلنا قدر من هذا العصر، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٢٨) يرجع إلى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجرى / ١٠-١١ م، قوام زخرفته شبكة من المعينات المتعرجة الخطوط، ويشغل كل معين بقعة مظموسة (شكل ١٤٦)، بهيئة تكاد تكون مطابقة لزخارف كسرة من قدر من الخزف ذى البريق المعدنى العراقى ترجع إلى القرن الثالث الهجرى / ٩ م (شكل ٩٢).

كما نجد أيضاً أشكال العقود المتصلة منفذة على بعض أوانى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ومنها قد يرجع إلى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجرى (شكل ١٤٥)، وكسرة من سلطانية ترجع إلى أواخر القرن الخامس وأوائل القرن السادس الهجرى / ١١-١٢ م^(٣٢٩) وقد كانت أشكال العقود هذه منفذة فيما قبل على قدور من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الثالث الهجرى / ٩ م (شكل ٩٤)، وكذلك قدور من هذا النوع من الخزف تنسب إلى مصر فى العصر الإخشيدي (الشكلان ٨٧، ٨٥).

ومن الزخارف التى ظهرت فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى ثم استخدمت فى الخزف الطولونى واستمر استخدامها فى العصر الفاطمى، زخرفة حواف الأطباق بالفصوص المقوسة أو الفستونات (الأشكال ١٤٧-١٥٠، ١٦١، اللوحتان ٣٠، ٣١)، ومما يلاحظ أن تلك النماذج الفاطمية قد مثلت على تحف تحتوى على زخارف كائنات حية، وهى بذلك تتفق مع قطع من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م، حيث استخدمت تلك الفستونات مع رسوم لكائنات حية أيضاً (الأشكال ١٢٥، ١٢٦، ١٢٨، ١٣٢، ١٣٣-١٣٧). كما زخرفت بعض حواف أطباق الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى،

بزخرفة على هيئة أسنان المنشار (الأشكال ١٥٢-١٥٥)، وقد كانت هذه الزخرفة شائعة أيضاً في خرف سامراء ذي البريق المعدني^(٣٢٠).

ومن أهم الظواهر الزخرفية التي عرفت في خرف سامراء ذي البريق المعدني ثم في هذا النوع من الخزف الطولوني، وشاعت بصورة كبيرة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، تلك الخطوط التي تدور حول محيط الزخارف الرئيسية في الآنية، بحيث تفصل ما بين تلك الزخارف وأرضية الآنية التي تشغل بزخرفة "عين الطاووس" (الأشكال ١٤٨-١٥٠، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٩، ١٦٠، اللوحات ٣٠، ٣٤، ٣٥)، ومما يلاحظ أيضاً أن زخرفة "عين الطاووس" كانت تعد من أهم العناصر الزخرفية الرئيسية في الخزف العراقي ذي البريق المعدني خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م^(٣٢١) (الأشكال ١٢١، ١٢٦، ١٢٧، ١٣٠، ١٣٢). ونجد بعض أرضيات أواني الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني مشغولة بنقاط صغيرة أو دوائر مطموسة^(٣٢٢) (شكل ١٦١)، وهو نوع من الزخرفة شاع في خرف سامراء ذي البريق المعدني ثم في الخزف الطولوني، كما كان من أكثر زخارف الأرضيات في أواني الخزف ذي البريق المعدني بالعراق خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م (الأشكال ١١٩، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٣١، ١٣٣، ١٣٥-١٣٧).

ومن الظواهر الزخرفية التي عرفت في خرف سامراء ذي البريق المعدني ثم في هذا النوع من الخزف الطولوني بمصر، زخرفة ظهر الأطباق بأربع مجموعات من الدوائر، كل مجموعة منها تتكون من ثلاث دوائر متحدة المركز، والدائرة الوسطى غليظة، داخلها دائرة رفيعة بها أسطر متوازية أو نقاط، أو خطوط متعرجة، والدائرة الخارجية رفيعة، وبين كل مجموعة من مجموعات الدوائر الأربع تهشيرات متقاربة من خطوط صغيرة مائلة تغطي ظهر الإناء (الأشكال ١٠٢، ١٠٤، ج). ونجد نفس هذا الأسلوب يزين ظهر أطباق الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني المبكر، مع فارق بسيط وهو أن كل مجموعة من مجموعات الدوائر الأربع تتكون من دائرتين^(٣٢٣) (الأشكال ١٦٢، ١٦٣)، ورغم الاعتقاد بأن اقتصار كل مجموعة من هذه المجموعات الأربع على دائرتين فقط، يعد تطوراً من زخارف ظهر الأطباق الطولونية المتأثرة بسامراء^(٣٢٤) - والتي كانت كل مجموعة من مجموعات الأربع تحتوى على ثلاث دوائر - فإن ظهر أطباق الخزف العراقي ذي البريق المعدني لم تقتصر على الثلاثة دوائر في كل مجموعة من مجموعات الأربع^(٣٢٥) بل ووصلنا منها ما يحتوى على دائرتين فقط في كل مجموعة^(٣٢٦) (شكل ١٠٤) كما هو في زخارف ظهر أطباق الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي المبكر.

ومن الجدير بالذكر أن ظهر أطباق الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠م قد زخرفت أيضاً بأربع مجموعات من الدوائر، كل مجموعة منها تتكون من ثلاث دوائر، والدائرة الوسطى غليظة بداخلها دائرة رفيعة يشغلها خطوط متعرجة أو أسطر متوازية أو نقاط، والدائرة الخارجية رفيعة، وبين كل مجموعة من المجموعات الأربع، خطوط مائلة ونقاط مطموسة^(٣٢٧)، كما هو في خرف سامراء في القرن الثالث الهجري/ ٩م وفي الخزف الطولوني أيضاً، كما وصلنا من العراق أيضاً في القرن الرابع

الهجرى / ١٠م ما يزخرف ظهر بعض أطباقه بنفس الأسلوب الزخرفى السابق وصفه، وإن كانت مجموعات الدوائر تتكون من ست مجموعات^(٣٣٨) وليست من أربع مجموعات. ومن التأثيرات العراقية التى ظهرت على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى تلك الأشكال البيضاوية، التى تحتوى بداخلها على كتابات غير مقروءة غالباً^(٣٣٩) (شكل ١٦١، لوحة ٣٢)، وهذا النوع من الزخرفة مشتق من نماذج الخزف العباسى ذى البريق المعدنى^(٣٤٠) وقد وجدناه فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى^(٣٤١) وكذلك فى نفس هذا النوع من الخزف العراقى فى القرن الرابع الهجرى / ١٠م^(٣٤٢) (شكل ١٣٣).

ومن بين الزخارف التى شاعت فى أوانى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى شغل ساحة الأطباق بجامات دائرية أو لوزية الشكل، يتكرر بداخل كل منها حيوان يحمل فى فمه ورقة نباتية (الشكلان ١٥٦، ١٦٠)، وقد وجدنا نفس هذا الأسلوب منفذ على طبق من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى، من أواخر القرن الثالث الهجرى / ٩م^(٣٤٣) (شكل ١٢٨). كما نجد نفس هذه الجامات يتكرر بداخل كل منها رسم لحيوان منفذ على طبق من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى يرجع إلى القرن الرابع الهجرى / ١٠م (شكل ١٢٠).

كما نجد التأثيرات العراقية فى أشكال بعض أوانى الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى المبكر وكذلك فى طريقة طلائها، حيث امتازت الأطباق بقواعدها قليلة الارتفاع (شكل ١٦٤)، والطلاء الذى يغطى ظاهرها جميعاً بما فى ذلك القاعدة، وهما خاصتان يعودان فى الأصل إلى تأثير خزف سامراء ذلك البريق المعدنى، وقد ظهر قبل العصر الفاطمى فى العصر الطولونى^(٣٤٤). كما أن قدور العصر الفاطمى المبكر امتازت بأنها عريضة بالنسبة لطولها، وتركز على قاعها مباشرة دون قاعدة، والطلاء يغطى ظاهرها كله، بما فى ذلك أسفل القاعدة، وهو أيضاً تأثير سامرائى كان قد ظهر من قبل فى القدور الطولونية^(٣٤٥).

أما فيما يتعلق برسوم الكائنات الحية المنفذة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فعلى الرغم من أن مصر قد عرفت هذه الرسوم من قبل فى الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى، فمما لاشك فيه أن الفاطميين قد توسعوا توسعاً كبيراً فى استعمالها، على أنه ومما يثير الدهشة أن الخزف العراقى ذى البريق المعدنى قد شهد أيضاً إقبالاً كبيراً على استعمال رسوم الكائنات الحية خلال القرن الرابع الهجرى / ١٠م، رغم أنها لم تقبل على استعمال هذه الرسوم فى القرن الثالث الهجرى / ٩م. ومما يثير الفضول بصورة أكبر أن رسوم الكائنات الحية فى الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى / ١٠م، قد امتازت بدقة تنفيذ رسومها، وثرائها، وتنوع موضوعاتها الزخرفية (الأشكال ١١٩-١٣٧)، وهى نفس الميزات التى شاعت فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى منذ أواخر القرن الرابع الهجرى / ١٠م، وفيما بعد.

ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن العناصر الزخرفية الثانوية (كالفتونات، وأسنان المنشار، والخطوط المحيطة بالخاراف الرئيسية، والأرضيات التى على هيئة عين الطاووس أو النطاغ الصغيرة)، قد شاع تنفيذها مع العناصر الزخرفية الرئيسية (الآدمية والحيوانية والخرافية والطيور) فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (الأشكال ١٤٧-١٦١)، ورغم

أن تلك العناصر الزخرفية الثانوية قد ظهرت من قبل في الخزف الطولوني ذي البريق المعدني - بتأثير من خزف سامراء - مجتمعة مع العناصر الزخرفية الرئيسية، مما يوحي بأنها استمرت في الخزف الفاطمي من الخزف الطولوني، فيلاحظ أن تلك العناصر الزخرفية الثانوية والرئيسية قد وجدت مجتمعة أيضاً في الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠م، (الأشكال ١١٩-١٣٧)، ويضاف إلى ذلك أن رسوم الحيوانات والطيور، قد امتازت بدقة تنفيذها في كل من الخزف العراقي والفاطمي ذي البريق المعدني، وتلك ميزة لم تكن متوافرة في الخزف الطولوني ذي البريق المعدني، وربما كان في ذلك دليل على أن تلك العناصر الزخرفية الثانوية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، قد شهدت تحديداً عن طريق الخزافين العراقيين الذين يعتقد أنهم وفدوا إلى مصر في أواخر القرن الرابع الهجري / ١٠م، وربما يدعم هذا الرأي أن "فيسيت" يرى أن هناك صلة ما بين وفود الفنانين العراقيين على مصر في العصر الفاطمي وإتقان رسوم الحيوانات^(٣٤٦) التي وجدناها مرسومة مع العناصر الزخرفية الثانوية السابق ذكرها.

وأيضاً كان أمر تلك العناصر الزخرفية الثانوية، فمن الثابت أن العناصر الزخرفية الرئيسية - خاصة الحيوانات والطيور - في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، قد وقعت تحت تأثير رسوم الحيوانات والطيور في الخزف العراقي ذي البريق المعدني، ومن الأمثلة الدالة على ذلك سلطانية من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، محفوظة في متحف الفن في "Cleveland" ترجع إلى القرن الخامس الهجري / ١١م، قوام زخارفها رسم لغزال يعدو، يشغل ساحة السلطانية^(٣٤٧)، وقد بلغ رسم الغزال درجة عالية من الرقة، ومنفذ بأسلوب واقعي^(٣٤٨)، كما هو في رسوم الحيوانات في الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠م^(٣٤٩) (الأشكال ١١٩-١٢٦).

وواقع الأمر أن رقة رسم الحيوانات ودقة تنفيذها مع قربها من الطبيعة سمة غلبت على رسوم الحيوانات في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الأشكال ١٥٦، ١٥٧، ١٦٠، ١٦٦، ١٦٧، ٢٠٢)، وإذا كانت تلك الميزات ردت إلى التأثير برسوم الحيوانات في الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠م (الأشكال ١١٩-١٢٦)، فإن رسوم الطيور في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني قد تمتعت أيضاً بنفس الميزات^(٣٥٠) (الأشكال ١٦١، ١٨٦، ٢٠٥، ٢٥٧، لوحة ٤٣)، ويجب ردها أيضاً إلى التأثير برسوم الطيور في الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠م (الأشكال ١٢٧-١٣٢، لوحة ٢٦) إذا تمتعت هي الأخرى بإتقان شديد في رسومها إلى حد يدعو إلى الدهشة.

ومن ناحية أخرى فيلاحظ شيوع رسوم الطيور والحيوانات والكائنات الخرافية التي مثلت ممسكة بفمها أفرع نباتية على نماذج الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الأشكال ١٥٦، ١٥٧، ١٦٠، ١٨٦، ٢٠٢، ٢٠٥)، وكانت هذه الميزة قد ظهرت في رسوم الخزف العراقي ذي البريق المعدني منذ نهاية القرن الثالث الهجري / ٩م، ووصلنا منها صحن عليه كائن خرافي يمسك بفمه فرعاً نباتياً^(٣٥١)، ثم شاع هذا الأسلوب الزخرفي في رسوم الطيور

(الشكلان ١٢٧، ١٢٨) ورسوم الحيوانات (الشكلان ١٢١، ١٢٦) خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠ م.

كما شاعت في رسوم الطيور والحيوانات والكائنات الخرافية على الخزف الفاعمي ذي البريق المعدني وضع أطواق حول رقابها^(٣٥٣) (الأشكال ١٤٩، ١٥٠، ١٦٥-١٦٧، لوحة ٢٥)، وقد كانت رسوم الأطواق حول رقاب الحيوانات والطيور من السمات الزخرفية التي ظهرت في رسوم الخزف العراقي ذي البريق المعدني منذ أواخر القرن الثالث الهجري/ ٩ م^(٣٥٣) وشاعت بصورة كبيرة خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، (الأشكال ١٢٦-١٢٨، لوحة ٢٦).

أما فيما يتعلق برسوم الآدميين على الخزف ذي البريق المعدني بمصر، فيلاحظ أن ما وصلنا منها ويؤرخ بالقرن الرابع الهجري/ ١٠ م، قد امتازت سحنها بالأسلوب التخطيطي البعيد عن الطبيعة (الأشكال ١٧٣ أ - ج)، ورغم أن تلك هي نفس سمات سحن رسوم الآدميين على الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠ م (الأشكال ١٣٣-١٣٧، لوحة ٢٣)، فيصعب نسبة تأثر تلك السحن الآدمية على هذا النوع من الخزف بمصر في القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، إلى رسوم سحن الآدميين على الخزف العراقي في القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، إذ أن الأسلوب التخطيطي والبعد عن الطبيعة كانت هي سمة سحن الآدميين على الخزف بمصر خلال القرن الثالث الهجري/ ٩ م. وإن كان يلاحظ في نفس الوقت أن أسلوب رسم الآدميين في الخزف المصري ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، قد امتازت بوضع المواجهة، مع اتجاه القدعين في وضع جانبي، مع إرتداء قفاطين، وينتهي أحد ذراعي الآدمي عند منطقة حزام القفطان (الأشكال ١٧٤، ٢٠٩، ٢١٠)، وجميعها سمات تتفق مع رسوم الآدميين المنفذة على الخزف العراقي ذي البريق المعدني خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠ م (الأشكال ١٣٣، ١٣٤، ١٣٧، لوحة ٢٣). وعلى أية حال فليس أدل على اتفاق رسوم الآدميين على الخزف ذي البريق المعدني بكل من مصر والعراق، خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، تلك الصعوبة التي واجهت بعض مؤرخي الفنون الإسلامية في نسبة الكثير من قطع هذا النوع من الخزف المحتوية على رسوم آدمية إلى هذا القطر أم ذاك^(٣٥٤).

ومما يلفت النظر أن رغم الظهور المكثف لتأثير رسوم الخزف العراقي في القرن الرابع الهجري/ ١٠ م على رسوم الخزف الفاعمي ذي البريق المعدني في القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢ م- كما اتضح فيما سبق- فإن الرسوم الآدمية في الخزف الفاعمي ذي البريق المعدني في القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢ م، تكاد تخرج عن أي تأثير لرسوم الآدميين في الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠ م. وربما يضيق بنا المجال في هذا المقام أن نعدد أوجه الخلاف بين هذه وتلك، ويكفي أن نشير إلى ما تمتعت به رسوم الآدميين على الخزف الفاعمي ذي البريق المعدني خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢ م من البعد- إلى حد ما- عن الأسلوب التخطيطي مع مراعاة الاهتمام بالتفاصيل ودقة وإتقان الرسم (الأشكال

١٤٨، ١٥٤، ١٦٨-١٧٢، اللوحات ٣٠، ٣٤-٣٦، ٣٩-٤٢)، وهو عكس ما وجدناه تماماً في رسوم الآدميين على الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠ م (الأشكال ١٣٣-١٣٧، لوحة ٢٣)، وإن كان يلاحظ في نفس الوقت أن التحف المصرية والعراقية ذات الرسوم الآدمية قد احتوت معاً على العناصر الثانوية (الفتونات، والخطوط المحيطة بالرسوم الرئيسية والتي يشغلها زخرفة عين الطاووس أو النقاط)، ويضاف إلى ذلك أن رسوم الخزف العراقي ذي البريق المعدني قد ظهرت فيه موضوعات البلاط، كالفارس الذي يمتطي صهوة جواده (شكل ١٣٥)، أو منظر الشراب (شكل ١٣٧)، وهي نفس الموضوعات التي ظهرت في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني في القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢ م، (الشكلان ١٦٨، ١٦٩)، ومن ناحية أخرى فقد ارتدى بعض الأشخاص المرسومين على هذا الخزف العراقي قبعات مدببة (الشكلان ١٣٣، ١٣٤)، وقد ظهرت تلك القبعات المدببة أيضاً في رسوم الآدميين على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الشكلان ١٧٥ أ، ب، لوحة ٣٥)، كما استمر أيضاً في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢ م، رسم الأشخاص في وضع مواجهة، بينما الأقدام في وضعه جانبية (اللوحتان ٣٤، ٣٥) بنفس أسلوب رسم الآدميين على الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠ م.

وربما كان أكثر ما شغل مؤرخو وباحثو الفنون الإسلامية تلك الصلة الوثيقة بين رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وتلك الرسوم الجدارية التي وصلتنا من سامراء^(٣٥٥). حيث لوحظ أن النموذج الرئيسى لوجوه الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني هو الوجه المستدير أو القمري (الأشكال ١٧٦-١٧٨)، ومثلت في الأغلب في وضعة ثلاثية الأبعاد، وذات عيون لوزية الشكل، تمتاز بالنظرة الجانبية، وهي نفس مميزات الوجوه في رسوم سامراء^(٣٥٦) (الأشكال ٢٠-٢٥، لوحة ٢٠)، وبوجه عام فإن نفس تفاصيل الوجوه في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، سواء من حيث أسلوب رسم العينين والأنف والفم والدقن والوجنتين، والتي وجدت بصفة خاصة في رسوم وجوه مناظر البلاط والأثرياء، قد رسمت بحسب أسلوب رسوم وجوه سامراء، بالإضافة إلى أن تلك المناظر ظلت محتفظة بطابع رسوم سامراء، من حيث الأسلوب المسطح، والبعد عن الواقعية، والميل إلى الطابع الزخرفي، وإن كانت الرسوم الفاطمية قد أصبحت أكثر حيوية وحركة^(٣٥٧).

ومن ناحية أخرى فقد امتازت رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني بتنوع شديد في موضوعاتها وخاصة التي تمثل حياة البلاط، حيث نجد مناظر الصيد والشراب والموسيقى، وهو نفس التنوع الذي وجدناه من قبل في رسوم سامراء^(٣٥٨).

وتعد زخرفة الثياب في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، سجلاً هاماً يتضح فيه التأثير بأساليب زخرفة الثياب في رسوم سامراء، فقد شاع زخرفة الثياب الفاطمية بوحدات نباتية أو هندسية تتكرر على طول الرداء (الأشكال ١٧٠-١٧٢، اللوحات ٣٠، ٣٦، ٣٩)، وقد كان هذا الأسلوب من الأساليب الزخرفية المألوفة في أردية رسوم سامراء^(٣٥٩) (الأشكال ٢٢، ٢٣، ١٨١)، كما زخرفت بعض الثياب الفاطمية بوحدات متكررة قوامها دائرة

بداخلها نقطة مطموسة (شكل ١٦٩)، وكان هذا الأسلوب قد ظهر أيضاً في ثياب بعض رسوم سامراء (شكل ١٨٠). ومن ناحية أخرى فرغم ظهور طيات الثياب التي نفذت بأسلوب زخرفي على هيئة دوائر المياة المتكسرة في ثياب بعض رسوم سامراء (شكل ٢٠). فقد كانت الطيات الطبيعية التي على هيئة خطوط منسابة من مركز تجميع واحد، من بين أساليب زخرفة الثياب في رسوم سامراء أيضاً^(٣٦٠) (شكل ٢٤، لوحة ٢٠)، وهو نفس الأسلوب الذي ظهر منفرداً في ثياب بعض رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الأشكال ١٤٨، ١٨٤، ٢٠١، اللوحات ٣٤، ٤٠، ٤١، ٤٢). كما يلاحظ أن زخارف بعض ثياب رسوم سامراء قد جمعت بين الوحدات النباتية المتكررة والطيات الطبيعية (شكل ١٨١). ونفس هذا الأسلوب قد وجدناه في بعض ثياب الرسوم المنفذة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الأشكال ١٦٩، ١٧٠، ١٨٥، لوحة ٣٦).

وبالإضافة إلى ذلك فقد شاع استعمال الهالة حول رؤوس الآدميين في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الشكلان ٧٦ أ، ١٨٤) بل ونجدها في بعض الأحيان حول رؤوس الطيور^(٣٦١) والحيوانات^(٣٦٢). وقد كانت تلك الهالات من بين العناصر الزخرفية التي شاع ظهورها حول رؤوس الآدميين في رسوم سامراء^(٣٦٣). كما امتازت رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني بتلك العصاة الطائرة التي تخرج من رؤوس الآدميين (الشكلان ١٧٠، ١٨٣)، أو من رقاب الطيور (١٨٦، لوحة ٣٣) والحيوانات (شكل ١٨٧)، وقد كانت تلك العصاة الطائرة من بين الخصائص المميزة في رسوم سامراء^(٣٦٤).

ومن ناحية أخرى فقد وضع في رسوم الآدميين على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، الاهتمام بتزيينها بالحلي كالعقود والأقراط والأساور (الأشكال ١٦٩، ١٧٠، ١٧٩، ١٨٣)، وقد كان الاهتمام بتزيين النساء بتلك الحلي من السمات الواضحة في رسوم سامراء (الشكلان ٢٥، ١٨٠).

ومن ناحية أخرى فرغم تنوع طرق جلوس الأشخاص في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، فإن الجلسة الرئيسية كانت هي الجلسة الشرقية، والتي يبدو فيها الشخص وهو يضع كلتا ساقيه وقدميه على الأرض بينما تتداخل الساق والقدم اليمنى مع الساق والقدم اليسرى (الأشكال ١٤٨، ١٥٤، ١٦٩، ١٧٢)، وكانت هذه الجلسة قد ظهرت أيضاً في رسوم سامراء^(٣٦٥).

ومن نماذج الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني التي ظهر عليها التأثير بتقاليد رسوم سامراء، صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٣٦٦)، قوام زخرفته سيدة مضجعة على أريكة بيدها اليمنى عود ترفعه لأعلى وفي يدها اليسرى زهرة (شكل ١٧٩)، وأمامها سيدتين إحداهما شابة تظهر وهي واقفة، والأخرى عجوز جالسة (شكل ١٨٢)، ويتضح على نحو بين تأثير رسوم سامراء الجصية في رسم السيدة المضجعة، وذلك من حيث الهيئة العامة والفتة الجانبية وتسريحة الشعر التي على هيئة صغيرة تسدل خلف الرأس، وكذلك في هيئة الشابة الواقفة أمامها والتي مثل وجهها في هيئة ثلاثية الأبعاد^(٣٦٧)، كما يلاحظ أن وجهي هاتين السيدتين من النوع القمري المستدير الذي ساد في وجوه رسوم سامراء.

وبالإضافة إلى ذلك فإن العقد الذى نُحلى به السيدة المضجعة جيدها، والعصابة الطائرة التى تخرج من رأس الشابة الواقفة أمامها، من السمات التى وجدت أيضاً فى رسوم سامراء. كما يتضح تأثير رسوم سامراء على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فى كسرة من صحن محفوظ بمتحف بناكى بأثينا، قوام زخارفها رسم سيدة تعزف على عود، حيث يلاحظ أن وجه السيدة القمري فى وضعه ثلاثية الأرباع، وخصلة الشعر الجانبية المتدلّية من رأسها، والحاجبين الكثيفين، والخدين الممتلئين، والعصابة الطائرة التى تخرج من رأسها، وزخرفة الرداء بالوحدات النباتية المتكررة، وكذلك الطلاء الثقيل (القائم) على أرضية بيضاء (شكل ١٨٣)، جميعاً من مميزات رسوم سامراء^(٣٨).

ونجد تلك التأثيرات السامرائية أيضاً فى صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، محفوظاً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٩) قوام زخرفته رسم راقصة حول رأسها هالة وفى جيدها عقد وفى يديها منديلان أو بوقان، ويتدلّى من ذراعيها وشاح طائر (شكل ١٨٤)، ويظهر تأثير رسوم سامراء فى سحنة الراقصة، والوجه فى هيئة ثلاثية الأرباع، والهالة حول رأسها، وبوجه خاص يمكن مقارنة الشاح المتدلّى من ذراعيها مع الشاح المتدلّى من ذراعى الراقصتين فى رسوم سامراء الجصية^(٤٠) (شكل ٢٠).

ويبدو أن القضية الأولى بالاهتمام ليس مجرد رصد تأثير رسوم سامراء على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، بقدر تفسير أسباب ظهور هذا التأثير من ناحية، وتاريخ تلك القطع الفاطمية التى ظهر عليها هذا التأثير من ناحية أخرى، ويعد العالم "Grube" من بين العلماء الذين شغلوا بتلك القضية، ويرى أن تلك التحف الفاطمية ذات الرسوم الآدمية المتأثرة برسوم سامراء يرجع تاريخها إلى القرن السادس الهجرى / ١٢م، وأنه مما يلفت النظر أننا لانعرف شيئاً عن تلك الرسوم فى الفترة ما بين انهيار سامراء فى نهاية القرن الثالث الهجرى / ٩م وظهورها على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فى القرن السادس الهجرى / ١٢م^(٤١)، وفى محاولة منه لتفسير أسباب ظهور تقاليد سامراء فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، يرى أنه من الصعب أن نتقد أن تلك الرسوم المتأثرة بتقاليد سامراء كانت متوقفة خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين / ١٠-١١م، ومن المرجح أنها ظلت محتفظة بتقاليدها خلال هذين القرنين بواسطة المصوريين المصريين العاملين فى القصور الفاطمية والمباني العامة، وبواسطة مصورى المخطوطات، ثم ظهرت فيما بعد على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى^(٤٢).

ويدل "Grube" على رأيه هذا بتصويرتين على الورق فى مجموعة خاصة بلندن، التصويرة الأولى (شكل ١٨٨) عليها رسم يمثل رأس رجل، حدود وجهه الخارجية بسيطة وتعبيراته حادة ومُرْكُزه فى عينيه الواسعتين لوزيتى الشكل ذات الإنسانين الكبيرين، ويعلو العينين حاجبان كثيفان، وتلك هى نفس ملامح الآدميين فى رسوم سامراء الجصية، كما أنها ذات صلة وثيقة بالوجوه الآدمية المتبقية من أطلال قصر الحير، التى يبدو بوضوح أنها تعود إلى تقاليد آسيا الوسطى التى تقف خلف هذا الطراز من الرسوم. كما يرى أن طريقة الرسم فى هذه التصويرة (شكل ١٨٨) من حيث الشعر المنتظم مع وجود خصلة تتدلّى

أسفل كل أذن، وضيقة طويلة تتدلى خلف الأذن إلى الكتف، جميعها ملامح مشتقة من نفس المصدر، وجاءت بأسلوب مشابه إلى حد بعيد لنماذج في آسيا الوسطى^(٣٧٣)، ويرى أن البساطة الشديدة في رسم التصويرة على الورق (شكل ١٨٨)، وغياب التفاصيل في ملامح الوجه (وخاصة في طريقة رسم الأنف والفم المنفذين على هيئة خطوط مجردة) تؤكد أن هذا الرسم يرجع إلى ما قبل القرن السادس الهجري/ ١٢ م، واقترح أن التاريخ الأنسب لها هو القرن الرابع الهجري/ ١٠ م أو بداية القرن الخامس الهجري/ ١١ م^(٣٧٤).

أما التصويرة الثانية (شكل ١٨٩) فتمثل سائس مع فرسه، ولامح وجه السائس ذات أهمية خاصة، حيث أنها قريبة جداً من ملامح رسوم سامراء، وأن الاختصار الشديد في الخطوط، والتركيز على الملامح الأساسية، وشكل العينين اللوزيتين الواسعتين، والأنف المستقيم والحاجبين الكثيفين، وهيئة غطاء الرأس، تجعل من السهل تأريخ هذا الرسم بأوائل العصر الفاطمي بل وربما قبل هذا العصر. وأن هناك تشابه واضح بين رسم السائس في هذه التصويرة وأشكال تصاوير مخطوطات بقينا نشرها "ارنولد- Arnold" و"جروهمان- Grohmann" تؤرخ بالقرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠ م، ومن ثم اقترح تأريخ التصويرة موضع المناقشة بالقرن الرابع الهجري/ ١٠ م^(٣٧٥).

وعلى أية حال فإن كان تفسير "جروبيه Grube" لأسباب ظهور تقاليد رسوم سامراء الآدمية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني مقبول إلى حد ما، فيبدو أنه من الصعب الاعتقاد بما ذهب إليه حول تأريخها بالقرن السادس الهجري/ ١٢ م^(٣٧٦)، أو الأخذ باقتراح "جرابار- Grabar" الذي يرى أن تاريخ الرسوم الآدمية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني يرجع إلى منتصف القرن الخامس الهجري/ ١١ م^(٣٧٧). وقد اعترضت "هيلين فيلون" بشدة على مؤيدي تأريخ تلك التحف الفاطمية بالقرن السادس الهجري/ ١٢ م، وترى أن هذا الرأي بدون سند يؤيده، وتؤكد بوجود هذه الرسوم منذ نهاية القرن الرابع أو بداية القرن الخامس الهجري/ أواخر القرن العاشر أو أوائل القرن الحادي عشر الميلادي^(٣٧٨).

على أن الباحث يود أن يؤكد أن تأثير رسوم سامراء الآدمية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني أمر ثابت، ومما يلفت النظر أنه لا أثر لتأثير تلك الرسوم على الخزف ذي البريق المعدني بسامراء ذاتها في القرن الثالث الهجري/ ٩ م، وإذا كان التفسير المنطقي لذلك أن خزف سامراء ذي البريق المعدني لم تظهر عليه الرسوم الآدمية، وإذا كان الأمر كذلك فمن المعروف شيوع الرسوم الآدمية على الخزف ذي البريق المعدني بالعراق خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠ م (الأشكال ١٣٣-١٣٢، لوحة ٢٣)، ويبدو لأول وهلة أن هناك فجوة عميقة بين أسلوب الرسوم الآدمية على الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، ورسوم سامراء الآدمية على الجص، وهنا يبرز سؤال يطرح نفسه، بماذا نفسر عدم ظهور أسلوب رسوم سامراء الآدمية على الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، بينما ظهرت جلية في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني في القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢ م، رغم أن

جميع العوامل - التاريخية والجغرافية، وربما الفنية- تجعل ظهور تأثير أسلوب سامراء أوقع على الخزف العراقي وليس الفاطمي؟.

ربما يُفسر ذلك بأن تقاليد رسوم سامراء الآدمية كانت لم تزل محفوظة بمصر، حيث من المعتقد أنها ظهرت بها في تصاوير الجدران والورق خلال العصر الطولوني خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م^(٣٧٩) وحفظت في العصر الفاطمي عن طريق مصوري الجدران والمخطوطات^(٣٨٠)، ورغم عدم استطاعتنا إلا التسليم بهذا التفسير، رغم أنه لم يصلنا من الرسوم الجدارية الطولونية ما يؤكد ذلك، وأن الرسوم الآدمية على الخزف الطولوني ذي البريق المعدني- التي تعد البديل لدراسة الرسوم الآدمية على الجدران- تبعد عن تقاليد رسوم سامراء الآدمية (الأشكال ١١٢ أ-ز)، فمن المثير أن تتلاشى تقاليد رسوم سامراء الآدمية في العراق - منبعها الأصلي- وتظل محفوظة في مصر.

ولكل هذه الأسباب يعد ظهور تأثير رسوم سامراء الآدمية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، لغزاً من الألغاز التي تكتنف مناحي شتى في العصر الفاطمي بمصر، أو كما يذكر "جربار- Grabar" إن العصر الفاطمي بمصر كان لغزاً محيراً ليس للمشتغلين بالتاريخ فحسب بل وأيضاً لمؤرخي الفنون^(٣٨١).

أما بالنسبة للتأثيرات الإيرانية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، بادئ ذي بدء نود أن نوضح أن هناك العديد من العناصر الزخرفية المشتركة بين كل من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني ومثيله العراقي في القرنين الثالث والرابع الهجريين / ٩-١٠م، وإذا كان من الممكن في بعض الأحيان رد ما ظهر منها في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني إلى أي من القطرين، فيصعب في أحيان أخرى تحديد نصيب تأثير كل قطر منهما على هذا النوع من الخزف الفاطمي.

ف نجد على سبيل المثال أن الزخارف النباتية المحورة المرسومة حسب طراز سامراء الثالث على الجص- والتي ظهرت بمصر في العصر الطولوني واستمرت حتى العصر الفاطمي قد ظهرت أيضاً في الخزف الإيراني ذي البريق المعدني، ونكتفي في هذا المجال بتناول نموذج منها كانت لزخارفه صلة بزخارف الخزف ذي البريق المعدني في كل من العراق ومصر، وهو صحن من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني، يرجع إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين / ٩-١٠م محفوظ في متحف "باستن - إيران Iran

Bastan" بطهران، تشغل مساحته تصميم من مراوح نخيلية محورة مرسومة بأسلوب سامراء الثالث (شكل ١٩٠)، ورغم الأصل العراقي لهذه الزخرفة، فمن المعتقد أن تصميمها في هذا الصحن الإيراني نقل إلى مصر في القرن الرابع الهجري/ ١٠م^(٣٨٢)، كما أن لهذا التصميم إطار مزخرف بعنوان "عين الطاووس" Peacock eye^(٣٨٣)، ذلك العنصر الزخرفي الذي شاع في خزف سامراء ذي البريق المعدني، ثم ظهر في هذا النوع من الخزف في مصر خلال العصر الطولوني وازداد استعماله في العصر الفاطمي، وقد أشار "جربار" أن هذا العنصر الزخرفي - عين الطاووس- عنصر زخرفي إيراني^(٣٨٤).

ويضاف إلى ذلك فإننا نجد أن نفس العناصر الزخرفية الثانوية- كالفسونات،

والخطوط التي تحيط بالوحدات الزخرفية، والأرضيات التي على هيئة نقط- والتي ظهرت بتأثير من خزف سامراء في كل من الخزف الطولوني والفاطمي ذي البريق المعدني- كانت من الزخارف الشائعة أيضاً في الخزف الإيراني ذي البريق المعدني في القرنين الثالث والرابع الهجريين / ٩-١٠م^(٣٨٥).

كما أن العصابات الطائرة التي وجدناها تخرج من رؤوس الآدميين ومن رقاب الطيور والحيوانات في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، والتي وجدت قبل ذلك في رسوم سامراء الجصية، ما هي إلا عنصر إيراني صميم. بل إنها كانت من أحب العناصر الزخرفية إلى الفنان الساساني^(٣٨٦)، وكانت لها معان رمزية تتصل بالديانة الزرادشتية، وبالملوك الإيرانيين^(٣٨٧)، فكانت العصابة الطائرة المستخدمة مع الإنسان أو الحيوان أو الطير، إشارة إلى أن هذه الشخصية، أو ذلك الطير أو الحيوان يخص الملك، كأنها شارة ملكية^(٣٨٨).

وشاع في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني رسوم طيور أو حيوانات تمسك بمنقارها أو فمها أفرع نباتية، وإن كنا قد وجدنا نفس هذا الأسلوب في الخزف ذي البريق المعدني بالعراق خلال القرن الرابع الهجري / ١٠م، فمن الثابت أن هذا الأسلوب الزخرفي ساساني الأصل أيضاً^(٣٨٩).

كما أن طريقة تقسيم الأطباق إلى مناطق أو جامات، كالتى وجدناها في طبق "غبين"، وكذلك الشجرة المبسطة في نفس الصحن والتي ظهرت في خزف سامراء ذي البريق المعدني، كانت أيضاً من الرسوم الشائعة في الفن الساساني^(٣٩٠).

ومن الموضوعات الزخرفية التي شاعت في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني تصوير حياة الأمراء من صيد وحفلات موسيقية وشراب وخلافه، وإذا كنا قد وجدنا مثل هذه الموضوعات في رسوم سامراء الجدارية، وعلى الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠م، فإن مثل هذه الموضوعات كانت شائعة لأقصى حد في الفنون الساسانية^(٣٩١).

كما أن رسم الجسم الغليظ المدمج الذي وجدناه في رسوم الرقصات على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، والذي وجدناه أيضاً في رسوم سامراء الجصية، كان يعد نموذجاً للجمال الأنثوي عند الإيرانيين^(٣٩٢).

كما أن الجلسة الشرقية التي كانت النموذج الرئيسي في جلسات الأشخاص على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، والتي وجدناها أيضاً في رسوم سامراء، كانت أيضاً من بين جلسات الأشخاص المعروفة في الفن الساساني^(٣٩٣).

وإذا كانت الوجوه الآدمية القمرية ذات الوضعة ثلاثية الأرباع، هي النموذج الرئيسي في الوجوه الآدمية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، والتي كانت قد ظهرت من قبل في رسوم سامراء الجصية، فقد كانت أيضاً من الوجوه المألوفة في الفن الساساني، ومن المعتقد أنها انتقلت من إيران إلى مصر عن طريق العراق^(٣٩٤) (شكل ١٩١). ومجمل القول أن سامراء كانت مستودعاً للعديد من الأساليب الزخرفية الساسانية

الأصل، وهي التي سادت على غيرها من الأساليب الفنية الوافدة على سامراء^(٣٩٥). وما يود الباحث أن يلفت النظر إليه هو التفريق ما بين التأصيل والتأثير، فإذا كانت تلك العناصر وغيرها التي ظهرت في الفن الفاطمي بمصر ذات أصول ساسانية، فلا بد أن توصف باعتبارها تأثيرات إسلامية، أي ما كان مصدر قدومها، فمن الملاحظ تشعب الأقطار التي كانت منهلًا للتأثيرات الإيرانية الساسانية الأصل، وإذا كان قد مر بنا دور سامراء في هذا المجال، فيجب ألا نغفل أن تلك العناصر ذات الأصول الساسانية، كانت لم تزل شاخصة في بلاد فارس ذاتها خلال العصر الإسلامي. وإذا كان من الطبيعي أن تفقد تلك التأثيرات الإيرانية إلى مصر عن طريق إيران أو العراق، فليس من المستبعد أن يكون لأقطار أخرى مساهمة في هذا أيضاً، ويمكننا أن نصرب مثلاً على ذلك بلوح من المرمر عُثر عليه في مدينة المهديّة - العاصمة الفاطمية في شمال أفريقيا - وعليه نقش بالبارز يمثل رسم لأمير في يده كأس وأمامه فتاة تعزف على مزمار، ومما يلاحظ أن ملابس الأمير والعازفة وجلستهما الشرقية وشكل التاج الذي يلبسه الأمير (شكل ٣٤)، جميعها عناصر ذات تقاليد إيرانية قديمة راسخة^(٣٩٦). فالموضوع نفسه الذي يمثل حياة الأمراء في مجالس شراب وموسيقى، شاع إلى حد كبير في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، كما أن نفس التاج الذي يضعه الأمير على رأسه، مع الجلسة الشرقية، وجد أيضاً وبكثرة في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (شكل ١٧٢).

وعلى أية حال، فرغم أنه من المؤكد أن هناك أقطاراً بعينها قد أسهمت بنصيب كبير في نقل التأثيرات الإيرانية - ذات الأصول الساسانية - إلى مصر، فيجب أن نقر بصعوبة فصل هذه التأثيرات عن مواطنها الأصلي إيران وأصولها الساسانية، وبالإضافة إلى ذلك فإن الساسانيين قد احتلوا مصر فترة من الزمن، كما كانت لمصر علاقات تجارية قبل الفتح الإسلامي مع الفرس، مما أسهم في ظهور بعض العناصر الساسانية في الفن القبطي، ومن الطبيعي أن تستمر تلك العناصر الساسانية التي وجدت في الفن القبطي خلال الفن الإسلامي^(٣٩٧).

ومن الجدير بالذكر أن هناك اتجاه لدى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية، يميل إلى الاعتقاد بأن الفن الفاطمي بوجه عام، والخزف على وجه الخصوص، قد خضع إلى تأثير إيراني قوي^(٣٩٨)، بل وهناك من يرى أن ازدهار فن التصوير في مصر خلال العصر الفاطمي يرجع إلى خضوع مصر الفاطمية للنفوذ الثقافي الإيراني^(٣٩٩).

ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من أن "بيزار - Pezard" يرى أن الخزف في مصر الفاطمية قد أنتج محلياً، إلا أنه يرى أن الثقافة الفاطمية تشبهت بالثقافة الإيرانية الفارسية، وأن الخزف بمصر في العصر الفاطمي إنما هو استمرار للخزف الإيراني منذ العصر الساساني، وقد اعترض "محمود إبراهيم حسين" على رأي "بيزار" هذا، ويرى أن الفن الفاطمي وخاصة فيما يتعلق بصناعة الخزف إنما يعكس الشخصية العربية الإسلامية في مصر وليس الساسانية والفارسية، وأنه من الخطأ أن تُقحم التأثيرات الساسانية والإيرانية أو نعطيها أكثر من حجمها في العصر الفاطمي بصفة عامة^(٤٠٠).

وعلى الرغم من أن الباحث يتفق مع الرأي الأخير في عدم دقة رأى "بيزار" وخاصة فيما يتعلق بأن الخزف الفاطمي كان استمراراً للخزف الإيراني منذ العصر الساساني، إلا أنه من المؤكد أن هناك علاقات خاصة كانت تربط بين مصر في العصر الفاطمي وبلاد فارس، وأن ذلك قد أسهم في نقل التأثيرات الفنية الوافدة من إيران إلى مصر في العصر الفاطمي^(٤٠١). بل وكان من ثمار التقارب بين الفاطميين في مصر وبلاد فارس أن وفد على مصر العديد من الفنانين الفرس^(٤٠٢) وليس من المستبعد أن يكون من بينهم خزافون^(٤٠٣).

وليس أدل على ما شكلته التأثيرات الإيرانية والعناصر الزخرفية ذات الأصول الساسانية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني. أنه يكاد يصعب أن نجد تحفة من هذا النوع من الخزف تخلو من تأثير إيراني أو عنصر فارسي الأصل، فبالإضافة إلى ما سبق ذكره من عناصر ذات أصول ساسانية ظهرت في سامراء أو في شمال أفريقيا، ثم وجدناها في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، فإن هناك العديد من الموضوعات التصويرية والعناصر ذات الأصول الساسانية التي ظهرت في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ويمكن أن نبحث عنها أيضاً في الفنون الإيرانية الإسلامية المعاصرة.

ومن ذلك على سبيل المثال منظر الصيد الذي يمثل أميراً يمتطي صهوة جواده ومعه طائر جارح، والذي ظهر على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٤٠٤)، (شكل ١٦٨)، فعلى الرغم من أن مثل هذا الموضوع أصيل في الفن الساساني^(٤٠٥)، فقد وصلنا صحن من الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء، من نيسابور في القرن الرابع الهجري / ١٠م، مشابه لخزاف الصحن الفاطمي، وذلك من حيث الفارس الممتطي صهوة جواده في رحلة صيد مصطحباً معه بازا (شكل ١٩٢)، وإن كان الرسم على القطعة الفاطمية يمتاز بالدقة والإتقان. كما يتشابه موضوع الرسم في القطعة الفاطمية، مع رسم آخر على صحن من خزف نيسابور أيضاً من القرن الرابع الهجري / ١٠م^(٤٠٦)، وكذلك مع رسم مماثل على إبريق من النحاس من إيران يرجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠م^(٤٠٧) أيضاً.

ومن أهم الخزاف التي وصلتنا على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، رسم كائنين في وضع متقابل أو متداير تفصل بينهما أحياناً شجرة الحياة (الشكال ١٥٠، ١٩٣، ١٩٤، لوحة ٤١)، وهي من العناصر الزخرفية الشائعة إلى أقصى حد في الفنون الساسانية^(٤٠٨)، إلا أنها قد وجدت أيضاً وبكثرة في الفنون الإيرانية على طول العصر الإسلامي^(٤٠٩).

ومن الجدير بالذكر أنه وصلتنا عدة نماذج من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، تمثل طائرين متقابلين يفصل بينهما شجرة الحياة التي مثلت على هيئة شجرة الرمان (الشكلان ١٩٣، ١٩٤)، وإذا كان هذا الموضوع يمتد بجذوره إلى الفن الساساني، فإن ثمار الرمان أيضاً كانت من بين العناصر الزخرفية المحببة لدى فناني الفرس^(٤١٠). وعن الجدير بالذكر أن بعض الباحثين يرى أن الأشكال الزخرفية المستمدة من أشجار الرمان لم تظهر في رسوم الخزف الفاطمي، وأنها ظهرت لأول مرة - تقريباً - على رسوم الخزف

الأيوبي، ومن المرجح أن ظهورها فيه كان بتأثير من رسمها على الخزف السلجوقي^(٤١١). وواقع الأمر أن الأشكال الزخرفية المستمدة من أشجار الرمان كانت شائعة في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، بدليل القطع التي يحتفظ بها متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٤١٢) والقطع المحفوظة في متحف بنكي بأثينا^(٤١٣).

ومن ناحية أخرى فقد شاع في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني رسم حيوانات تسير خلف بعضها داخل أشرطة (الشكلان ٢٠٢، ٢٠٣)، ومثل هذه الرسوم كانت مألوفة في الفن الساساني^(٤١٤). ويدل على ذلك قطعة من النسيج الساساني، محفوظة في متحف مدينة كيلفلد، عليها رسوم لغزلان تدور حول بعضها في وضع متتابع^(٤١٥)، واستمرت هذه الرسوم في إيران خلال العصر الإسلامي، فنجدها منفذة على قطعة من النسيج الإيراني ترجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠م^(٤١٦)، كما وجدت رسوم الحيوانات أو الطيور التي تدور حول بعضها منفذة على قطع من الخزف الإيراني ترجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠م^(٤١٧). والقرن الخامس أو السادس الهجريين / ١١-١٢م^(٤١٨).

أما فيما يتعلق بالكائنات الخرافية فقد شاع تمثيلها إلى حد كبير في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، ومنها ما كان ذا رأس آدمي وله جسم طائر (الشكلان ١٤٩، ١٥٠)، أو كان على هيئة رأس عقاب وجسم حيوان وأجنحة طائر (شكل ١٥٢)، ومنها حيوانات مجنحة (شكل ١٥٣)، وكذلك خيول مجنحة (شكل ١٩٥)، والحق إن أشكال الكائنات الخرافية كانت من الموضوعات الزخرفية الشائعة إلى حد كبير في الفن الساساني^(٤١٩)، حيث أكثر الفنان الفارسي من استخدامها، ومنها ما هو على هيئة رأس آدمي وجسم حيوان مفترس وأرجل كبش، وهو الكائن المعروف عند الفرس باسم "الشاروييم" وهو يقابل أبو الهول عند القدماء المصريين، ومنها ما هو على هيئة رأس طائر وجسم حيوان مفترس، وعرف عند الفرس باسم "Siminry"، ومنها ما هو على هيئة رأس كلب وجسم حيوان مفترس وهو ما عُرف لديهم باسم "Gritpin"^(٤٢٠).

ويعتقد "جرابار - Grabar" أن شيوع رسم الكائنات الخرافية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني التي على هيئة رأس امرأة وجسم طائر، أو رأس آدمي وجسم حيوان (أبو الهول) بالإضافة إلى رسوم الأرناب والأسماك والطيور المختلفة، ربما كانت تتصل بالرموز الكونية (كالشمس) والتي كانت ترمز إلى جلب السعادة والسرور والصحة والازدهار لدى الساسانيين، وربما يؤيد ذلك أن تلك الرسوم على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني كانت مصحوبة بكتابات مرادفة لهذه المعاني^(٤٢١).

وأياً كان رأى "جرابار" فمن الثابت أيضاً أن إيران في العصر الإسلامي قد أقبلت أيضاً على استعمال رسوم الكائنات الخرافية، ومنها ما هو معاصر للفن الفاطمي في مصر، حيث وصلنا العديد من القطع الخزفية الإيرانية عليها رسوم تجمع ما بين رأس آدمي وجسم حيوان وأجنحة طائر، منها ما هو يرجع إلى القرن الخامس الهجري / ١١م^(٤٢٢) (شكل ١٩٨)، ومنها ما يرجع إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢م^(٤٢٣).

ومما يؤكد أن رسوم الكائنات الخرافية الساسانية الأصل، قد استمرت في العصر

الإسلامى على حالتها القديمة، صحن من الفضة يرجع إلى القرن الثالث الهجرى / ٩م^(٤٢٤) ينسب إلى العراق أو إيران - وربما كانت نسبته إلى إيران أوقع - قوام زخرفته دائرية فى المنتصف يشغلها كائن خرافى مجنح، ويحيط بهذه الدائرة ثمان جامات دائرية، يشغل أربع منها كائنات خرافية مجنحة أيضاً، ويدور داخل إطار الطبقة المثلث حيوانات خرافية مجنحة كذلك^(٤٢٥)، وتكاد تنطق تلك الكائنات الخرافية المجنحة بهذه التحفة عن أصلها الساسانى، حتى أنه يمكن مقارنة الكائن الخرافى فى الدائرة الوسطى، مع رسم مماثل نفذ على إبريق من الفضة، محفوظ بمتحف الهرمتاج، يرجع إلى إيران فى القرن الخامس الميلادى^(٤٢٦).

ومن ناحية أخرى فقد شاع فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى مناظر الانقراض أو الافتراض، فنجد منها فى سلطانية من هذا النوع من الخزف، محفوظة فى مجموعة "كبير" Keir Collection رسماً لطائر جارح ينقض على بجعة^(٤٢٧)، وفى جرة من هذا النوع من الخزف محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٤٢٨) عليها رسم حيوان مفترس ينقض على أرنب (شكل ١٩٦)، ومعلوم أن موضوع الانقراض هذا من الموضوعات المألوفة فى الفن الساسانى^(٤٢٩). ومن الملاحظ أنه على الرغم من أن الطائر الجارح يغرس مخالفه فى جسم البجعة، وأن الحيوان المفترس يقبض بأنيابه على رقبة الأرنب، فلا يبدو على البجعة ولا الأرنب أية مظاهر للهلع، بل يبدو عليهما الدعة والاستسلام التام، ويرى "جربار - Grabar" أن مثل تلك الروح، وخاصة فى مشهد الحيوان المفترس للأرنب، ربما تكون مشتقة من مناظر الحيوانات الوديمة التى تُهاجم بواسطة حيوان مفترس، والتى كانت معروفة تماماً فى الفن الاخمينى^(٤٣٠). على أنه يجب أن نلاحظ أن مناظر الانقراض كانت شائعة أيضاً فى الخزف الإيرانى خلال القرنين الخامس والسادس الهجرى / ١١-١٢م، ونجد فيها أيضاً الاستسلام والدعة التامة من الطيور الأليفة المهاجمة بواسطة طيور جارحة^(٤٣١).

ومما سبق يتضح أن ما يشار إليه دوماً فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى على اعتباره تأثيرات ساسانية، هى فى واقع الأمر تأثيرات إيرانية إسلامية، ولا غشاضة فى أن تكون تلك التأثيرات ذات أصول ساسانية، إذ أن هذه العناصر ذات الأصول الساسانية كانت لم تزل شائعة فى إيران على طول العصر الإسلامى^(٤٣٢)، ومن الطبيعى أن تكون إيران الإسلامية لا إيران الساسانية هى مصدر هذا التأثير، إذ بعدت الشقة بين تلك العناصر التى وجدت على الخزف الفاطمى فى القرنين الخامس والسادس الهجرين / ١١-١٢م وبين إيران فى العصر الساسانى.

ومن ناحية أخرى فيهما أن نؤكد على أن إيران قد خضعت لحكم الأتراك السلاجقة (٤٤٧-٥٥٣هـ / ١٠٥٥-١١٥٧م)، وقد مر بنا أن هناك ثمة صلات حضارية بين السلاجقة والفاطميين^(٤٣٣). وأن تأثير الفن السلجوقى قد ظهر فى مصر قبل انبعاث الدولة الفاطمية ٥٦٧هـ / ١١٧١م، فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى وغيره^(٤٣٤). وعلى الرغم مما يلاحظ من ثبوت تأثيرات فنية متبادلة بين مصر فى العصر الفاطمى

وإيران في العصر السلجوقي، فيبدو أن هناك صعوبة في تحديد نصيب تأثير كل منهما في الآخر^(٤٣٥)، وربما يصل الأمر في بعض الأحيان إلى عدم وجود مفهوم ثابت يمكن من خلاله تحديد من هو صاحب التأثير ومن المتأثر^(٤٣٦)، وخروجاً من هذا المازق كانت تقارن الزخارف المشابهة في الخزف الفاطمي ومثيله السلجوقي، دون محاولة تحديد من هو صاحب التأثير ومن هو المتأثر^(٤٣٧).

وواقع الأمر أنه يجب أن نقر بأن تلك الصعوبات لها ما يبررها، إذ أن هؤلاء الأتراك السلاجقة وفدوا من أواسط آسيا إلى إيران حاملين معهم عاداتهم وتقاليدهم، والتي ليس من المستبعد أنها كانت متواجدة في إيران قبل نزوحهم إليها، كما أنهم أقبلوا في إيران على استخدام الزخارف التي كانت سائدة بها، وعلاوة على ذلك فقد كانت التأثيرات التركية متواجدة في سامراء خلال القرن الثالث الهجري / ٩م، وهو مما يُصنّب في بعض الأحيان رد بعض المظاهر الفنية التي ظهرت على الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني إلى التأثير السامرائي أو السلجوقي، كما سيتضح فيما بعد.

وعلى أية حال فنجد على سبيل المثال أن الوجوه الآدمية القمرية التي كانت تمثل الوجوه الرئيسية المنقذة على الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، والتي سبق أن رُدت إلى رسوم الوجوه في زخارف سامراء الجدارية، والتي من المعتقد أنها مشتقة من مصادر ساسانية (شكل ١٩١)، كانت هي النموذج الرئيسى للوجوه المرسومة في الخزف السلجوقي، سواء في إيران^(٤٣٨) أو العراق^(٤٣٩) (شكل ١٩٢). ومن النماذج الفاطمية التي يعتقد أنها متأثرة بالفن السلجوقي، صحن من الخزف ذى البريق المعدني، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٤٤٠) قوام زخرفته رسم راقصة تمسك في كلتا يديها بوقين (شكل ١٨٤)، وتمتاز ملاصق هذه الراقصة بالخدود المكتنزة، والمرسومة بخطوط رفيعة رقيقة، وهي من مميزات السحنة التركية^(٤٤١) التي ظهرت على رسوم الخزف السلجوقي^(٤٤٢).

ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من أن العيون المتسعة ذات الشكل اللوزي كانت هي السمة الرئيسية في أشكال العيون على الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، وهي بذلك تختلف عن أشكال العيون في الفن السلجوقي، التي امتازت بالشكل اللوزي الشديد الضيق الذي ينتهي من الخارج بخط رفيع ممتد^(٤٤٣) (شكل ١٩٢)، إلا أنه قد وجدت على بعض قطع الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني أشكال عيون تمتاز بالضيق (الأشكال ١٧٢، ١٧٦ د، و، ١٧٧ هـ، ١٨٣)، وأن بعضها ينتهي من الخارج بخط رفيع ممتد (الأشكال ١٧٦ هـ، ١٧٧ جـ، ١٩١ ط)، وإن كانت العيون الفاطمية - السابق ذكرها - لم تصل إلى درجة الضيق الشديد كما هو الحال في العيون السلجوقية^(٤٤٤). كما تشابهت طريقة رسم الأنف في بعض الوجوه على الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني (الأشكال ١٩٩ د - ط) مع طريقة رسم الأنف في الفن السلجوقي^(٤٤٥) (شكل ١٩٢) حيث مثلت على هيئة خط ينزل من جهة إحدى العينين وينتهي بثنية فوق الفم.

ومن بين المظاهر المشتركة بين رسوم الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، والخزف السلجوقي المعاصر، تلك الجلسة الشرقية، التي وجدناها من قبل في رسوم

سامراء^(٤٤٦)، وكذلك زخرفة الثياب بوحدات نباتية متكررة، وهو أسلوب عُرف أيضاً من قبل في رسوم سامراء^(٤٤٧).

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ اتفاق بعض رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني مع بعض زخارف رسوم الخزف المحفور المتعدد الألوان السلجوقي بإيران، حيث اشتركاً في عدم القدرة على التعبير عن الحالة النفسية المواكبة للحدث، وعدم الدقة في رسم النسب التشريحية بالإضافة إلى عدم التوفيق في إبراز الحركات اللازمة. فنجد على سبيل المثال في صحن من الخزف السلجوقي يرجع إلى القرن الخامس الهجري / ١١ م، ومحفوظ في متحف "كيلفلاذ"، رسماً لصقر ينقض على طائر - لعله ذيك هندي - وقد رسم الفنان السلجوقي رقبة الديك رفيعة بحيث لا تتسجم مع جسمه، كما أنه رسم الصقر على ظهر الديك بشكل لا يدل على الافتراس، فمنظر الديك وهو واقف وقفة عادية لاتدل على جدع أو حتى شعور بثقل الصقر، هذا بالإضافة إلى عدم دقة رسم منقار الصقر (شكل ١٩٩)، ولو قارنا هذا الرسم السلجوقي مع رسم على جرة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، ترجع إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢ م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٤٤٨) يمثل حيواناً يفترس أرنباً (شكل ١٩٦)، لظهر عدم قدرة الفنان على احترام النسب التشريحية، وعدم الدقة في رسم الأرنب الذي جاء على هيئة حيوان آخر كالكلب أو القط^(٤٤٩)، هذا بالإضافة إلى عدم القدرة على التعبير عن حالة الفزع التي كان ينبغي أن يظهر عليها الأرنب وقد غرس الحيوان المفترس أنيابه في رقبته. ويتفق الرسم السلجوقي السابق إلى حد أكبر مع رسم على سلطانية من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ترجع إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢ م، محفوظة في مجموعة "كبير" عليها رسم لصقر ينقض على بجة^(٤٥٠). ويلاحظ عدم ظهور قدرة الفنان على التعبير عن الانفعالات التي ينبغي أن يكون عليها مشهد الافتراس.

وبالنسبة لرسوم الطيور المنفذة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني فقد اتفقت مع رسوم الطيور في الفن السلجوقي، وذلك من ناحية تصويرها إما منفردة أو متواجهة أو متدابرة أو وهي في حالة صراع^(٤٥١).

أما بالنسبة لرسوم الحيوانات على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، فمن بين أساليب رسمها أن يملأ الحيوان ساحة الصحن، وذلك كما هو واضح في صحن من هذا النوع من الخزف، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٤٥٢) قوام زخرفته رسم ثور كبير يعدو، وحوله أفرع نباتية ووريقات تملأ الفراغ (شكل ٢٠٠)، ومن المعتقد أن لهذا الرسم صلة ما برسم لثور على سلطانية من الخزف الإيراني محفوظة بمتحف اللوفر، ترجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠ م^(٤٥٣). كما يلاحظ أن رسم الحيوانات التي تملأ ساحة الصحن مع شغل الفراغ بأفرع ووريقات نباتية، كانت من السمات الشائعة في رسم الخزف الإيراني ذي الزخارف المحفورة في القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢ م^(٤٥٤)، وأنها تتفق مع الرسم الفاطمي - السابق وصفه - من حيث التمتع بطابع القوة والعنف مع جفاف الرسم. ومن بين أساليب رسم الحيوانات على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، تلك

الحيوانات التي تدور حول بعضها في عكس إتجاه عقرب الساعة، بحيث تكون هذه الحيوانات داخل إطارات دائرية، وقد ظهر هذا الأسلوب على عدة صحنون ترجع إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢م^(٤٥٥) (الشكلان ٢٠٢، ٢٠٣)، وظهر هذا الأسلوب على صحنون من الخزف الإيراني المحفور تحت الطلاء، من القرن الخامس الهجري / ١١م، منها صحن محفوظ في مجموعة "الفونس خان" بإيران، ورسوم الحيوانات فيه لا تتفق مع أسلوب رسم الحيوانات الفاطمية من حيث وضعها داخل إطارات دائرية أو كونها تدور في عكس اتجاه عقرب الساعة فحسب، بل وأيضاً في أسلوب رسم أبدانها التي امتازت باستطالتها وكذلك رسم المفاصل والضلوع على هيئة أقواس^(٤٥٦).

وهناك عدة نقاط تتصل أيضاً بالتأثيرات الإيرانية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، يُمكن تناول كل منها على حدة:

فقد لاحظت إحدى الباحثات أن الكتابات الكوفية على الفنون التطبيقية في إيران قد اتسمت قامات حروفها بالطول والرشاقة وكذلك اختلاف سُمك حروفها، وقد استشهدت على ذلك بصحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء "Under Glaze" محفوظ بمتحف اللوفر بباريس، من صناعة "سمرقند" يرجع إلى أوائل القرن الرابع الهجري / ١٠م، عليه كتابة بالخط الأسود^(٤٥٧) وأن أسلوب تلك الكتابة على التحف الإيرانية كانت على عكس الكتابة الكوفية المعاصرة لها في مصر والتي تتسم بالتزام معظم حروفها بسُمك واحد غالباً^(٤٥٨)، وإن كانت ترى في نفس الوقت أن الكتابة الكوفية على طبق "غبين" الذي يرجع إلى العصر الفاطمي (٤٠٢-٤٠٤هـ)، قد اتسمت أيضاً بالرشاقة وأنها تشبه إلى حد كبير الكتابة الموجودة على صحن سمرقند السابق وصفه^(٤٥٩).

على أن الباحث يعتقد أن الزخارف الكتابية في طبق "غبين" تختلف إلى حد كبير عن أسلوب الكتابة الإيرانية سواء التي وجدت على صحن سمرقند، أو تلك التي وجدت على صحن إيراني آخر معاصر من نيسابور، محفوظ في متحف "المتروبوليتان بنيويورك"^(٤٦٠)، ويكمن هذا الاختلاف في أن كتابات طبق "غبين" تتجه صوب حافة الطبق (الشكلان ٢٠٤ أ، ب) بينما هي في نموذجي سمرقند ونيسابور تتجه صوب الداخل، كما يلاحظ أن حروف طبق "غبين" قد امتازت بسُمك واحد، مع غلظة إلى حد كبير في حروفها، بينما امتازت كتابات طبق سمرقند ونيسابور بطول حروفها ورشاقتها، واختلاف مستويات سمك حروفها.

وعلى الرغم من أن خصائص كتابات طبق "غبين" نجدها منتشرة في كثير من نماذج الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني^(٤٦١) (شكل ١٤٧، لوحة ٤١)، فإن كثيراً من النماذج الفاطمية قد امتازت كتاباتها باستطالة قوائم حروفها ورشاقتها بشكل أكثر من كتابات طبق "غبين"^(٤٦٢) (الشكلان ٢٠٥، ٢٠٦)، بل ويمكننا أن نلمح استطالة قوائم الحروف ورشاقتها مع اختلاف سمك الحروف بهيئة مشابهة إلى حد كبير لنموذجي "سمرقند" و "نيسابور" في العديد من الكتابات المنفذة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني^(٤٦٣).

يحتفظ متحف بناكي بأثينا بعدة كسر من الخزف ذي البريق المعدني تنسب إلى

القرن الرابع الهجرى / ١٠م، عليها رسوم تمثل أشخاصاً فى وضعة مواجهة بساحة الأوانى (الأشكال ١٧٣ أ- ج)، منهم من يرفع إحدى يديه فى وضع مواجهة أيضاً (شكل ٢٠٧)، ومنهم من يمسك بيده زهرة (شكل ٢٠٨)، وقد أشارت "هيلين فيلون" إلى أن هناك أشخاصاً فى أوضاع مماثلة يمكن رؤيتهم فى خزف نيسابور^(٤٦٤) وأن "جروبيه" أذهله تشابه زخارف هذه القطع المصرية من الخزف ذى البريق المعدنى وزخارف خزف نيسابور، فعلى إحدى القطع المصرية زخرفة قوامها شخص يمسك بعصا وفى نهايتها زخرفة على هيئة هلال وكرة، والشخص فى وضع مواجهة، وينظر إلى أرنب على يساره (شكل ٢٠٩). وأن لهذا المنظر ما يماثله على قطعة من خزف نيسابور تمثل شخصاً فى وضع مواجهة ومعه أيضاً أرنب يعدو. وأشارت إلى أن الأجسام التى فى وضع مواجهة مع الأقدام التى فى وضع جانبي التى وجدناها على القطع المصرية (الشكلان ٢٠٧، ٢١٠) يمكن أن تعود إلى ما قبل الإسلام فى الرسوم الجدارية بآسيا الوسطى، وترى فى نفس الوقت أن عناصر الرسم فى القطع المصرية وأسلوب معالجة الملامح الأدمية يمكن أن ترى فى مصر على النسيج الذى يرجع إلى القرن السادس الميلادى، والشخص الممسك بكأس أو زهرة شوهد فى فنون أواخر العصر الكلاسيكى بمصر، كما أن الجسم فى وضع المواجهة، والوجه ذى العينين الواسعتين، والصدر الأصغر حجماً من المعتاد الذى على هيئة دائرة صغيرة، والشعر المجعد على الخبهة والأقراط المتدلية من الأذن، وعنصر الأرنب، تذكرنا بالنماذج القبطية^(٤٦٥).

وهنا تدفنا الباحثة مرة أخرى إلى التطرق لمسألة التأثيرات المحلية على الفن الإسلامى على وجه العموم والخزف ذى البريق المعدنى على وجه الخصوص، ومما لاشك فيه أن التأثير المحلى لفنون ما قبل الإسلام على الفن الإسلامى بمصر أمر وارد بل وأكيد وإن كان الباحث يعتقد أن للخزف الإسلامى بمصر خصوصية فى هذا المجال، لأن الخزف القبطى لم يكن يملك من المميزات ما يجعل منه عاملاً مساعداً فى نهضة صناعة الخزف فى مصر الإسلامية، وكان الباحث يود ألا تعود بنا "هيلين فيلون" إلى زخارف على النسيج بمصر ترجع إلى القرن السادس الميلادى لتبحث فيها عن أساليب زخرفية ظهرت على الخزف ذى البريق المعدنى بمصر فى القرن الرابع الهجرى / ١٠م، بينما نجد نفس مميزات زخارف هذا الخزف المصرى قد ظهرت فى نماذج معاصرة من خزف نيسابور، وعنها على سبيل المثال سلطانية فى مجموعة "كبر" قوام زخرفتها شخصان يرقصان، وقد اجتمعت فى زخارفها معظم مميزات زخارف القطع المصرية السابقة، فنجد الشخصين فى وضع مواجهة وأقدامهما فى وضع جانبي، والأيدى المرفوعة، بل ونجد بها أيضاً رسم لأرنب يعدو، هذا بالإضافة إلى تشابه الأردية، التى جاءت فى سلطانية نيسابور على هيئة قفطان^(٤٦٦) على نحو مماثل لأردية الأشخاص فى الخزف المصرى ذى البريق المعدنى (الأشكال ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٠).

ثم إن رسم الأرنب التى أشارت إليه الباحثة باعتبار أنه من العناصر الشائعة فى الفن القبطى تستدعيننا إلى الإشارة إلى العديد من رسوم الطيور والحيوانات التى مثلت على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، كالأسماك والحمام والطواويس والديوك وغيرها

والتي درج كثير من الباحثين على اعتبارها تأثير قبطي على الفن الفاطمي رغم أن تلك الرسوم لم تكن حكراً على قطر أو عصر بعينه، فقد وجدنا على سبيل المثال رسماً لأرنب على سلطانية نيسابور المحفوظة في مجموعة "كبير" وإن كان يعتقد البعض بأن لتلك الرسوم دلالات رمزية خاصة في الفن المسيحي، فقد كان لبعضها أيضاً دلالات رمزية لدى غير المسيحيين، وقد أشار "جوابار" إلى رمزية بعض هذه الرسوم ومنها الأرنب لدى الساسانيين^(٤٦٧).

ويحتفظ متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن بقدر من الخزف الفاطمي ذي السبريق المعدني، يزخرف بدنه ثلاثة أشرطة مختلفة الاتساع تبدأ من أسفل بشريط ضيق قوامه زخرفة مجدولة، يعلوه شريط متسع تشغله أوراق نباتية داخل أشكال على هيئة القلوب، يعلوه الشريط الثالث وقوام زخرفته أسماك متتابعة في وضع أفقي، أما فوهة القدر فيزخرفها شريطان، الأسفل منهما متسع يشغله زخرفة على هيئة سباع وثمانيات متصلة، وصفت بأنها تأخذ شكل "أسنان الذئب". أما الشريط الثاني فمزخرف بدوائر تتوسطها نقط مظموسة كالدوائر التي تزخرف ذيل الطاووس (شكل ٢١١).

وقد اختلفت الآراء في تأريخ هذا القدر، فأρχه "بيزار" بالقرن الرابع - الخامس الهجري / ١٠ - ١١ م، وأرخه البعض الآخر بالقرن الخامس - السادس الهجري / ١١ - ١٢ م^(٤٦٨). وربما لا يعنينا أمر تأريخ هذا القدر بقدر ما يعنينا اعتماد كل فريق في تأريخه هذا على الزخارف الواردة عليه وصلتها بالتأثيرات الفنية، فقد اعتمد "بيزار" في تأريخه السابق على تشابه زخارفه مع زخارف وردت على خزف إيراني يرجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠ م، إذ قارن رسوم الأسماك على هذا القدر برسوم أسماك على قطعة من خزف الري ترجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠ م، كما يرى أن الدوائر التي تزخرف رقبة الإناء لها شكل قريب من دوائر ريش الطاووس وهي مع الزخرفة التي على هيئة "أسنان الذئب" من العناصر التي شاعت في رسوم الخزف الإيراني الذي يرجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠ م، بينما أيدت الباحثة منى بدر تأريخ هذا القدر بالقرن الخامس - السادس الهجري / ١١ - ١٢ م بناء على وجود تأثيرات قبطية عليه، إذ ترى أن الزخرفة التي على هيئة "أسنان الذئب" الواردة على رقبة القدر لها ما يماثلها في قطع من النسيج القبطي ترجع إلى القرن الخامس الميلادي، كما ترى أن رسوم الأسماك والزخارف النباتية المحورة التي على هيئة القلوب لها ما يماثلها أيضاً في النسيج القبطي، وأن زخرفة الجداول المكونة من فرعين الواردة على بدن القدر شبيهة بزخارف مماثلة على أوان خزفية قبطية^(٤٦٩).

وكما سبق الإشارة فمسألة تأريخ هذا القدر ليست ذات أهمية بالنسبة للدراسة، وما يعنينا من أمر زخارفه هو هل نعتبرها تأثيرات إيرانية أم قبطية؟ ويرى الباحث أن "بيزار" كان أوقع في تحليله لهذه الزخارف إذ قارنها بنماذج على خزف إيراني يرجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠ م، وهي إما معاصرة للقدر الفاطمي أو على الأقل تسبقه بفترة قريبة إلى حد كبير، بينما جاءت "منى بدر" في مقارنتها بقطعة من النسيج القبطي ترجع إلى القرن الخامس الميلادي، وبناء على تأريخها للقدر الفاطمي بالقرن الخامس - السادس الهجري /

١١-١٢ م، يصبح الفرق بين النموذج الفاطمي والقبطي ستة أو سبعة قرون، ثم إن ما أشارت إليه من زخارف كالشريط المضاف والزخرفة المسننة "أسنان الذئب" والورقة النباتية المحورة ورسوم الأسماك، ما هي إلا عناصر زخرفية شاعت في كثير من الفنون شأنها شأن الفن القبطي، وقد وجدناها في زخارف الخزف الإيراني المعاصر للفن الفاطمي في مصر. وصفوة القول إن تأثير الفن القبطي على الفن الفاطمي أمر لا يمكن إنكاره شريطة ألا ننفل الصلات الوثيقة التي ربطت بين مصر في العصر الفاطمي وإيران^(٧٠)، والتي تدفعنا إلى الاعتقاد برد العناصر الزخرفية التي ظهرت على هذا القدر إلى التأثير بزخارف الخزف الإيراني الذي يرجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠ م، أكثر من اعتبارها تأثيرات قبطية قد تكون ظهرت زخارف مماثلة لها هنا أو هناك في نماذج ترجع إلى القرن الخامس الميلادي أو حتى بعد ذلك.

وأخراً نتناوله فيما يتعلق بالتأثيرات الإيرانية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، كسرة من هذا النوع، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٧١) مرسوم عليها ثلاثة أشخاص فوق كل منهم كتابة ما أو اسم لشخص (لوحة ٤٥)، وقد اختلفت آراء العلماء في قراءة هذه الكتابة أو تحديد شخصية هذه الأسماء، فقرأ "جرابار - Grabar" الكتابة التي تعلق الشخص الأوسط "أبو طالب" والكتابة التي تعلق الشخص الذي على يسار القطعة "منصور"^(٧٢)، وقرأ "فييت - Wiet" الكتابة التي تعلق الشخص الأوسط أيضاً "أبو طالب" والكتابة التي تعلق الشخص الذي على يمين القطعة "الرسول"^(٧٣)، بينما قرأ "سوفاجيه - Sauvaget" الكتابة التي تعلق الشخص الذي على يمين القطعة "أزتنور" والتي تعلق الشخص الأوسط "أبو طالب" والتي تعلق الشخص الذي على يسار القطعة "مصور" أي أن الكتابة فوق الثلاثة أشخاص تقرأ "أزتنور أبو طالب منصور" وهي كتابة فارسية ترجمتها "عن فاخورة أبي طالب المصور" واعتبر أن هذه الكتابة تمثل توقيعاً لخزاف إيراني، وقد وجد هذا التفسير اعتراض بعض مؤرخي الفنون الإسلامية على اعتبار أن كلمة "أبو" التي ذكرها تأتي دائماً في السياق الفارسي "أبي"^(٧٤).

وعلى الرغم من صعوبة تفسير موضوع تلك التصوير والكتابة التي عليها هل هي منظر ديني يمثل "الرسول" ﷺ وعمه "أبو طالب" وشخص ثالث. أم أنها تمثل توقيعاً لخزاف إيراني يدعى "أبو طالب"، فمن الجدير بالذكر أنه وصلنا اسم لأحد المشتغلين بالتصوير على الخزف في إيران يدعى "أبو طالب" وعلى الرغم من أننا نملك كثيراً من المعلومات عن هذا الفنان، فمن المعتقد أنه عاش بإيران خلال القرن الخامس الهجري / ١١ م^(٧٥)، ومما يلاحظ أن القطعة المصرية موضع المناقشة تؤرخ بالقرن الخامس - السادس الهجري / ١١-١٢ م، أي في تاريخ مقارب للفترة التي عاش فيها هذا الخزاف الإيراني، فهل من الممكن الربط بين هذه القطعة الفاطمية وتوقيع ذلك الخزاف الإيراني؟ يبدو أنه من الصعب الإجابة على هذا التساؤل، وذلك في ضوء عدم وصول نماذج زخرفية لهذا الفنان^(٧٦) يمكن مقارنته زخارفها مع زخارف القطعة المصرية، وإن كان في نفس الوقت لا نستطيع أن ننفل اتفاق الاسم والفترة الزمنية، مع الأدلة الحضارية التي تؤكد

تنامى علاقات مصر الفاطمية مع إيران^(٤٧٧) بالإضافة إلى هجرة كثير من فناني إيران إلى مصر خلال العصر الفاطمي^(٤٧٨) ومن غير المستبعد أن يكون من بينهم خزافون^(٤٧٩).

وفيما يتعلق بالتأثيرات الصينية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، فقد عُرِى الازدهار الذي شهدته صناعة الخزف في العصر الفاطمي وتعدد أساليبه الصناعية إلى تقليد أنواع من "البورسلين - Porcelain"^(٤٨٠) و"السيلادون - Celadon"^(٤٨١) التي كانت تستورد من الصين رأساً، ووجدت استحساناً من الخزافين الفاطميين فأقبلوا على تقليدها والاقتراب منها^(٤٨٢)، ويظهر التأثير الصيني في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني على وجه الخصوص في شكل أوليه ثم في زخارفها.

ولعل من أهم أشكال الأواني الخزفية ذات البريق المعدني المتأثرة بأشكال الأواني الصينية تلك الأواني ذات الحواف المفصصة (الأشكال ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، اللوحات ٢٥، ٣١، ٣٢)، وهي من الأشكال المحببة لدى خزافي أسرة "تانج - Tang"^(٤٨٣) وكذلك خزافي أسرة "سونج - Song"^(٤٨٤) (الأشكال ٢١٨ د، ق، ث، ض). على أنه يجب أن يؤخذ في الاعتبار أن مثل هذه الأواني كانت من بين أشكال أواني الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠م^(٤٨٥).

ومن بين أشكال السلطانيات الفاطمية ذات البريق المعدني ما هو ذو قاعدة دائرية منخفضة وحافة مقلوبة (الأشكال ٢١٥-٢١٧)، والذي يعد أيضاً تقليداً للخزف المستورد من الصين^(٤٨٦) وإن كان يراعى في نفس الوقت أن هذا الشكل من الأواني عُرف في خزف سامراء^(٤٨٧)، وكذلك في خزف العراق ذي البريق المعدني خلال القرن الرابع الهجري / ١٠م (شكل ٢١٩).

كما وصلتنا من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني سلطانيات ذات قواعد منخفضة وحواف غير مقلوبة (الأشكال ٢٢٠-٢٢٢)، على نفس نمط أشكال بعض سلطانيات خزف أسرة "سونج" الصينية (الشكلان ٢١٨ أ، ش)، وإن كان هذا الشكل من السلطانيات قد وجد أيضاً ضمن أشكال الخزف العراقي المكتشف في سامراء^(٤٨٨).

ومن أشكال سلطانيات الخزف ذي البريق المعدني في العصر الفاطمي ما هو ذو جدران منفرجة إلى الخارج على هيئة ناقوسية الشكل (الأشكال ٢٢٣-٢٢٧)، ولها قواعد دائرية أو حلقيّة، وهي من بين أشكال الأواني الصينية، والتي كشف عن نماذج منها في حفائر سامراء (الشكلان ٢٢٩، ٢٣٠). ولبعض تلك السلطانيات الفاطمية انحناء في الجدران المنفرجة إلى الخارج (الشكلان ٢١٥، ٢٢٨) وهو شكل قريب لبعض الأواني الصينية التي كشف عنها أيضاً في حفائر سامراء^(٤٨٩) (الشكلان ٢٢٩، ٢٣٠).

كما وصلتنا عدة نماذج من الصحنون الفاطمية ذات البريق المعدني امتازت بضالتها وحافتها المتسعة العريضة والمستقيمة (الأشكال ٢٣١-٢٣٤)، وهي نفس أشكال بعض الأواني التي عثر عليها في سامراء كتقليد للأواني المستوردة من الصين^(٤٩٠).

ومن ناحية أخرى فقد وصلتنا عدة كسر من الخزف ذي البريق المعدني تنسب إلى مصر في الفترة من أواخر القرن الثالث الهجري إلى أواخر القرن الرابع الهجري / ٩-١٠م

احتوت قواعدها المصمتة على حفر أو أخاديد (الشكلان ٢٣٥، ٢٣٦) ومن المعتقد أن تلك الصفة كانت تقليداً للخزف المستورد من الصين أيضاً^(٤٩).

أما فيما يتعلق بالتأثير الصيني على رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، فمما لاشك فيه أن هذا التأثير ظهر جلياً وعلى وجه الخصوص لدى الخزاف "سعد" ومدرسته التي تؤرخ بأواخر القرن الخامس الهجري/ ١١م وشطر كبير من القرن السادس الهجري/ ١٢م^(٥٠)، وإن كان هذا لا يعني أن الخزاف "مسلم" ومدرسته التي تؤرخ بالنصف الأول من القرن الخامس الهجري/ ١١م لم تظهر بها التأثيرات الصينية.

يؤكد ذلك كسرة من صحن محفوظ في متحف بناكي بأثينا بحافتها شريط متسع مزخرف برسوم طيور محلبة بين أفرع نباتية متموجة^(٥١) ومما يلفت النظر أن هذه الطيور منفذة بأسلوب قريب جداً من الطبيعة وزودت بحركة وحيوية غير معهودة في إنتاج "مسلم" المبكر^(٥٢) أو المتطور الذي ظهرت عليه بوادر الرشاقة والحيوية^(٥٣)، بل إنها تميزت عن رسوم الطيور لدى الفنان "سعد" رغم ما عرف عنها من تطور ورشاقة^(٥٤)، ولولا احتفاظ هذه القطعة بتوقيع الفنان "مسلم"^(٥٥) لحام الشك حول نسبتها إليه، وتستدعي رسوم الطيور في قطعة "مسلم" هذه مباشرة رسوم الطيور الواردة على "البورسلين" الذي يرجع إلى عهد اسرة "سونج" الصينية^(٥٦) (الأشكال ٢١٨ هـ، ع، غ).

ومن ناحية أخرى فقد ورد ما يفيد بأن الخزاف الفاطمي المبكر "الطيب" قد امتازت رسوم الطيور لديه بتفوق وبراعة واضحة، وأنه قد أجاد في ذلك عن الفنان "مسلم" حيث أكسب طيوره طابع من الرشاقة والحيوية البالغة التي لم تُعهد من قبل في تصاوير الخزف الإسلامي، ومن المعتقد أن ذلك كان بتأثير من الفن الصيني، إذ أن الصينيين كانوا متفوقين في رسم الطيور الرشقة القريبة من الطبيعة^(٥٧). ورغم اتفاق الباحث مع القول برشاقة رسوم الطيور وحيويتها لدى الفنان "الطيب"^(٥٨) وخضوعه في ذلك للتأثير الصيني، إلا أنه يعتقد بأن رسوم الطيور لديه لم تبلغ في حيويتها ورشاقته وقربها من الطبيعة ما بلغته في رسوم طيور الفنان "مسلم" المنفذة على قطعة بناكي السابقة الوصف.

أما بالنسبة للفنان "سعد" فمن الثابت أن رسوم الطيور والحيوانات لديه قد تمتعت بالقرب من الطبيعة وزودت بحركة وحيوية، بالإضافة إلى أنه كان شديد العناية بتفاصيل الأجزاء التشريحية^(٥٩)، حتى أن بعض مؤرخي الفنون الإسلامية يرون أن براعة رسوم الحيوانات لديه لا تقارن إلا بما لدى اليابانيين^(٦٠)، ومما لاشك فيه أن تلك البراعة تنسب في المقام الأول إلى التأثير بالأساليب الصينية، حيث كان الخزف الصيني يرد إلى مصر بكثرة خلال العصر الفاطمي، كما كان يصدر أيضاً إلى اليابان وغيرها من مناطق جنوب شرق آسيا^(٦١).

ولم يقتصر تأثير خزف الصين على منتجات الفنان "سعد" ومدرسته على النواحي الزخرفية، إذ ظهر في منتجات هذه المدرسة إلى جانب الطلاء بالبريق المعدني استخدام الطلاء الأزرق الفيروزي والذي من المعتقد أن ظهوره هذا كان برغبة في تقليد نوع عن "البورسلين" الصيني يسمى بآية "شن - Chin" والذي كان يستورد من الصين مع غيره

من أنواع "البورسلين" و "السيلادون" في عهد أسرة "سونج" (٥٠٤).
ومن ناحية أخرى فقد أشار "سعد الخادم" إلى أنه بملاحظة بعض الوجوه المنفذة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني يتضح أنها كانت بعيدة عن ملامح الوجوه المصرية وجاءت قريبة في ملامحها للوجوه الصينية التي امتازت بالوجه المستدير والأصداغ العريضة (٥٠٥) واستشهد على ذلك بقطعتين محفوظتين بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (٥٠٦) (الشكلان ١٧٢، ٢٣٧)، ويرى أن هناك احتمال بأن يكون التأثير بالوجوه الصينية وصلت إلى مصر عن طريق الصين مباشرة أو عن طريق إيران (٥٠٧).

وهنا يود الباحث التأكيد على نقطتين، أولهما: الدور الغير مباشر الذي لعبته أقطار بعينها في نقل التأثيرات الفنية الصينية إلى مصر، ونخص بالذكر من هذه الأقطار العراق (٥٠٨) وإيران (٥٠٩) وقد سبقت مناقشة هذا الموضوع في الباب الأول من الدراسة. وثانيهما: ما ورد بشأن الوجوه المستديرة ذات الأصداغ العريضة والمكتنزة، فقد اعتبره البعض تآثر بالوجوه التركية، واعتبره آخرون تآثر بالوجوه الصينية، وواقع الأمر أن العنصر التركي كان مجاوراً لبلاد الصين، بل إن الكثيرين منهم عاش في بلاد الصين نفسها منذ آلاف السنين فخصعوا إلى ظروف بيئية واحدة (٥١٠) ومن ثم فهناك تشابه بينهما إلى حد ما في صفات الجنس مثل قصر القامة واستدارة الوجه واكتناز الخدين وضيق العينين (٥١١).

وتبدو التأثيرات الصينية أيضاً على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، في الزخرفة التي على هيئة خطوط رأسية متعرجة، والتي زخرفت رقاب بعض القدور الفاطمية (لوحة ٢٩)، ومن المرجح أن هذه الزخرفة كالت بتأثير من خزف أسرة "Liao" (٩١٦-١١٢٥ م) الصينية (٥١٢).

كما تبدو التأثيرات الصينية أيضاً في زخرفة ظهر بعض سلطانيات الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ببتلات مسننة تنتظم حول محيط الآلية معطية هيئة تشبه بتلات زهرة اللوتس، ومن المعتقد أن هذا الشكل مستوحى من أشكال الأواني الصينية في عهد "Yüeh- Yao" فيما قبل أسرة "Song" (٥١٣). كما زخرفت أظهر بعض السلطانيات- وخاصة التي تحمل توقيع الفنان "سعد"- بقنوات طولية على هيئة البتلات، بحيث يأخذ الإناء من الخارج شكلاً مضلعاً تضليعاً خفيفاً (٥١٤). ومنها ما هو على هيئة بتلات نحتت نحتاً خفيفاً مُشكلة هيئة زهرة لوتس (٥١٥) ومن المعتقد أن هذين الأسلوبين مشتقان من نماذج الخزف الصيني الذي يعود إلى عهد أسرة "سونج" (٥١٦).

ولنهي دراسة التأثيرات الآسيوية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني بالتطرق إلى موضوع في غاية من الأهمية يتعلق بظهور سحن غير مألوف في بعض قطع هذا النوع من الخزف، س "أحمد عبد الرازق" ثلاث قطع منها، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وأصلها من حفائر الفسطاط. القطعة الأولى: قوام زخرفتها رسم لرجل لم يبق منه سوى الجزء العلوي وهو عار تماماً، وشعر رأسه طويل، وذو لحية كثيفة، وله شارب منحني غير متصل، ويبدو هذا الرجل راکعاً وماداً يده اليسرى للأمام، ويقف أمامه رجل فقدت رأسه ولا يبدو منه سوى ملبسه (شكل ٢٣٨)، والرسم ذو بريق معدني قائم على أرضية مذهب. أما

القطعة الثانية: فهي تمثل رأساً لرجل في وضعة ثلاثية الأرباع له عينان لوزيتا الشكل يعلوهما حاجبين مقوسين، والأنف على هيئة خط رأسي يبدأ من الحاجب وينتهي بخط جهة اليمين، وهذا الرجل شارب منحنى وغير متصل أيضاً، وله لحية غير كثيفة، وأعلى رأسه ساق نباتي (شكل ٢٣٩)، والرسم باللون الأبيض على أرضية ذات بريق معدني ذهبي معتم. والقطعة الثالثة: تمثل رأساً لرجل عليها عمامة، وله شارب منحنى غير متصل، ويظهر جزء عن لحيته (شكل ٢٤٠)، والرسم بلون أبيض على أرضية ذات بريق معدني معتم^(٥١٧).

ويرى "أحمد عبد الرازق" أنه بملاحظة سحن هؤلاء الأشخاص في القطع الثلاث، يتضح مباشرة أنها تختلف عن سحن الرسوم الآدمية الممثلة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني أو تلك التي تزين الحمام الفاطمي بجهة أبو السعود^(٥١٨)، وكذلك المرسومة على الورق، حيث امتازت السحن الفاطمية بالوجه القمري الذي يظهر عليه التأثير الإيراني، وهي على عكس الوجوه في القطع الثلاث السابق وصفها، والتي تميزت بلحاها وشواربها وبالعيون اللوزية المنحرفة، وهي بذلك تجعلنا نشك في أصلها المصري وانتمائها إلى العصر الفاطمي، إلا أنه أكد على الأصل المصري لها، وذلك بناء على تحليل عجيتها وطلائها المعدني، وكانت له وقفة حول نسبتها إلى العصر الفاطمي. وقد استدعى منه هذا الأمر عرض لخصائص السحن الواردة على الخزف المصري بصفة عامة، فأشار إلى أن الوجوه على الخزف الطولوني (الأشكال ١٠٨، ١٠٩، ١١٢ أ-ز) كانت متأثرة برسوم الوجوه على الخزف الإيراني المعاصر، وأن الوجوه على الخزف الفاطمي امتازت بالوجه القمري (الأشكال ١٧٦ أ-و) وهي متأثرة أيضاً بالأسلوب الإيراني، أما الوجوه على الخزف الأيوبي (الأشكال ٢٤١ أ-ج) فهي تشبه تلك التي في منطقة الموصل المتأثرة بالوجوه التركية. وفيما يتعلق برسوم الوجوه في العصر المملوكي، فوصلنا منها رسم على قطعة عن الفخار المطلي يحمل إمضاء "غيبى بن التوريزي"^(٥١٩) عليها رسم لبحار يمسك في يده بخطاف سفينة^(٥٢٠)، وعلى قطعة أخرى من الفخار المزجج رسم لفارس يمتطي صهوة جواده ويمسك في يده اليمنى بسيف وعلى يده اليسرى باز (شكل ٢٤٢) وترجع هاتين القطعتين إلى القرن الثامن الهجري / ١٤ م، كما وصلنا رسم لأدمى على قطعة من النسيج المملوكي ترجع أيضاً للقرن الثامن الهجري / ١٤ م، عليها رسم لحمال^(٥٢١)، وأشار إلى أن هذه الرسوم الآدمية، وغيرها مما وصلنا من العصر المملوكي (شكل ٢٤٣) توضح مميزات الوجوه المملوكية التي استوحاها الفنان من السحن المغولية، حيث امتازت بالعيون الضيقة واللحى، والشوارب المنحنية، وأن التأثير المغولي كان واقعاً على رسوم الأشخاص في العصر المملوكي. ثم أشار إلى أن السلطان المملوكي الناصر محمد بن قلاوون تزوج في عام ٧٢٠هـ / ١٣٢٠ م بأميرة مغولية جات إلى مصر بحاشيتها، وأن عدداً كبيراً من المغول قد وفدوا إلى مصر عقب هذا الزواج، وأن بعضهم فضل المعيشة والوفاة بها. ويرى أن رسوم الأشخاص في القطع الثلاث موضع المناقشة قريبة لرسوم الأشخاص في العصر المملوكي، كما أن نصف التورقة النباتية التي على القطعة الأولى (شكل ٢٣٨) عنصر استخدم كثيراً في زخرفة الفخار المملوكي المزجج، كما أن الطلاء الزجاجي الذي يغطي حواف هذه

القطعة يحسب من بين مميزات الخزف المملوكي^(٥٢٢).

وعلى الرغم من أن محور دراسة "أحمد عبد الرازق" تدور حول محاولة نسبة الثلاث قطع موضع المناقشة إلى العصر المملوكي معتمداً في المقام الأول على سحن أشخاصها المتأثرة بالسحن المغولية والتي شاعت في العصر المملوكي، فقد أنهى دراسته بالتساؤل عن إمكانية التخييل بأن صناعة الخزف ذي البريق المعدني قد عادت إلى مصر في القرن الثامن الهجري / ١٤م على يد السلطان الناصر محمد بن قلاوون الذي تعتبر فترة حكمه هي العصر الذهبي للفن المملوكي، فإنه يقر بأن هذا الافتراض محاولة قد تكون بغير شك مغامرة^(٥٢٣).

ويتفق الباحث تمام الاتفاق مع رأي "أحمد عبد الرازق" في أن السحن الواردة على الثلاث قطع موضع المناقشة تختلف إلى حد كبير عن سحن الأشخاص الشائعة في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وأنه ليس من المستبعد أن تكون قد وقعت تحت تأثير السحن المغولية، إلا أنه لايميل إلى الاعتقاد بنسبتها إلى العصر المملوكي، ويتفق مع من نسبها من علماء الفنون الإسلامية إلى العصر الفاطمي^(٥٢٤)، وإن كان من الواجب الإقرار بأن فضل إيضاح الصلة بينها وبين السحن المغولية لم يشر إليه غير "أحمد عبد الرازق" وذلك على جد علم الباحث.

غير أنه بملاحظة العديد من القطع الخزفية ذات البريق المعدني المنسوبة إلى العصر الفاطمي يتضح أن تلك السحن المعتقد تأثرها بالسحن المغولية قد لُفدت أيضاً على قطع أخرى غير الثلاث قطع السابق تناولها، ومنها على سبيل المثال كسرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليها رسم لشخص يمسك بباز (شكل ١٢٤٤) وسحنة هذا الشخص تتفق مع سحن الأشخاص في القطع الثلاث، فالعينان لوزيتان منحرفتان. وذو لحية، وشارب غير متصل ومنحني، والوجه بصفة عامة ينطق بملامحه المغولية، متفقاً في ذلك مع السحن بالمخطوطات المملوكية المتأثرة بالسحن المغولية (الأشكال ٢٤٣ أ-د)، غير أنه من الصعب التشكيك في نسبة هذه القطعة إلى العصر الفاطمي^(٥٢٥) وخاصة أن بظاهرها بقايا من الدوائر والتهشيرات التي كانت شائعة في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (شكل ٢٤٤ ب).

ومنها كسرة من صحن محفوظة أيضاً بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تمثل منظر مصارعة، نرى فيها شخصين يتصارعان يحيط بهما جمهور من المتفرجين (شكل ٢٤٥) ومما يلاحظ أن سحنتي الشخصين المتصارعين تتفق تماماً مع سحن الأشخاص في القطع السابقة، وذلك من حيث العينين واللحية والشارب، ومما يؤكد أن تلك السحن غريبة عن سحن الرسوم المتعارف عليها في العصر الفاطمي، أنها تختلف عن سحن الأشخاص المتفرجين المرسومة حسب الأسلوب الفاطمي، كما يلاحظ أنه ليس بها لحى ولا شوارب. وقد نسب العلماء هذه التحفة إلى العصر الفاطمي وأرخوها بالقرن الخامس أو السادس الهجري / ١١-١٢م^(٥٢٦).

وأخر تلك القطع كسرة يزخرها منظر مصارعة، يظهر منه رأس أحد المتصارعين

وجزاء من جسمه العارى، وكذلك جزء من جسم المتصارع الآخر وهو عار أيضاً (شكل ٢٤٦). وقد نُسبت هذه القطعة أيضاً إلى العصر الفاطمى^(٥٢٧)، وتتفق سحنة المتصارع فى هذه القطعة مع السحن السابق وصفها سواء فى هيئة العينين اللوزيتين أو فى اللحية أو الشارب المنحنى غير المتصل.

ومما سبق يتضح أن الوجوه المتأثرة بالسحن المغولية كانت شائعة فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ومما يلفت النظر أن سحتى الشخصين المرسومين على قطعتى الفخار المملوكى المطلّى (شكل ٢٤٢) لا يتضح بهما التأثير التام بالسحن المغولية، ويتبين ذلك بمجرد مقارنتهما بسحن الوجوه المنفردة فى رسوم بعض المخطوطات المملوكية^(٥٢٨) (الأشكال ٢٤٣ أ-د) والتي جاءت بالفعل قريبة من السحن المغولية، وشيعة إلى حد كبير برسوم السحن المنفردة على قطع الخزف ذى البريق المعدنى، وبمعنى آخر فإن نماذج الفخار المملوكى المطلّى تبعد سحنها - إلى حد كبير - عن السحن المغولية، بينما تقرب فى الخزف ذى البريق المعدنى من هذه السحن، ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن بعض القطع ذات البريق المعدنى قد ظهر بها أيضاً ثمة تأثيرات إغريقية - خاصة فى هيئة الملايس - (شكل ٢٣٨) وقد كانت تلك التأثيرات شائعة فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، كما سيتضح فيما بعد.

وفى ضوء ما سبق يتضح أن إمكانية نسبة تلك التحف الخزفية ذات البريق المعدنى - المحتوية على سحن متأثرة بالسحن المغولية - إلى العصر الفاطمى أمر وارد، وربما هُدم هذا الافتراض من أساسه إن كان الفاطميون لم يعرفوا العنصر المغولى ولم يتعاملوا معه، ولكن فى ضوء ما ذهبت إليه الدراسة من إثبات أن الفاطميين كانوا على علم بالعناصر المغولية، بل إن هذا العنصر قد تواجد فى مصر وكان ضمن جيشها فى عصر الخليفة العزيز، وإذا أضفنا إلى ذلك علاقة مصر المباشرة مع أتراك آسيا الوسطى المختلطين بالمغول^(٥٢٩)، يتضح أن ظهور سحن مغولية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى أمر غير مستبعد^(٥٣٠).

وإذا ما انتقلنا إلى تأثير غرب العالم الإسلامى والأندلس على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فقد أشارت "هيلين فيلون" إلى أن العديد من كسرات الخزف المصرى ذى البريق المعدنى المحفوظة فى متحف بناكى بأثينا، والمنسوبة إلى الفترة الممتدة من أواخر القرن الثالث إلى أواخر القرن الرابع الهجرى / ٩-١٠ م، قد حملت تأثير زخارف بلاطات المسجد الجامع بالقىروان المرسومة بالبريق المعدنى^(٥٣١). ومنها كسرة عليها زخارف نباتية قوامها غصن به أوراق نباتية وزهرة منتفخة ومطولة، وبين الأوراق خطوط رفيعة متقابلة، وزخرف هذه الزهرة المطولة نقاط صغيرة^(٥٣٢)، فى أسلوب مشابه لمعالجة الزخارف النباتية ببلاطات القىروان. وبين هذه الكسرات نجد رسوماً لأزهار رسمت قاعدتها الكاسية بلون واحد بينما الزهرة نفسها رسمت بألوان متعددة^(٥٣٣)، وهى سمة كانت شائعة فى زخارف بلاطات القىروان، كما ظهر بين زخارف الكسرات تصميم قوامه أشكال معينة مكونة من تماس رؤوس أوراق نباتية، ويمتص كل معين شكل دائرى^(٥٣٤) (كل ٢٤٧) وهذا

ترديد لأشكال مشابهة ظهرت أيضاً في بلاطات القيروان.

ولئن كان أمر تأثير الزخارف النباتية في بلاطات القيروان على الخزف ذي البريق المعدني بمصر خلال القرن الرابع الهجري / ١٠ م. أمر وارد كما أشير إليه في النماذج السابقة، فإن القضية الأكثر أهمية هي ما أثير حول الظهور المكثف لرسم الكائنات الحية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني وارتباط ذلك ببلاد المغرب الإسلامي والأندلس من عنده.

فهناك اتجاه لدى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية يربط ما بين رسوم الكائنات الحية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني وبين الفن العباسي المبكر الذي ظهر بصفة خاصة في رسوم سامراء الجصية^(٥٢٥)، وهناك من يرى أن تلك الرسوم تمت بصلة وثيقة إلى شمال أفريقيا التي نشأت بها الدولة الفاطمية^(٥٢٦)، وأن هذا الظهور المكثف لرسم الكائنات الحية في الفن الفاطمي لا بد أنه قد تشكل في المقام الأول في موطنهم الأصلي في شمال أفريقيا وكذلك في منشآت الأمراء الصنهاجيين^(٥٢٧). وترفض "مارلين جنكنز" الربط بين هذه الرسوم وبين الفن العباسي المبكر، لاعتقادها أن صناعة الخزف في بلاد المغرب والأندلس كانت مزدهرة ونشطة جداً^(٥٢٨) قبل انتقال الفاطميين إلى مصر (٣٥٨هـ/ ٩٦٩م) وفي خلال النصف الأول من حكمهم لها، وترى أن رسوم الكائنات الحية (آدمية - حيوانية - طيور) كانت مستخدمة ويتوسع كبير في العصر الأغلبي، وفي العاصمة الفاطمية رقادة، والعاصمة الفاطمية المهدية، والعاصمة الفاطمية والزيرية صبرة المنصورية وجميعها بإفريقية (تونس الحالية) وكذلك في العاصمة الأموية مدينة الزهراء بالأندلس، وأيضاً في قلعة بني حماد عاصمة الحماديين بالجزائر، وترى أن تلك العواصم الخمس لم ترتبط ببعضها فحسب، بل إن رقادة، والمهدية، وصبرة المنصورية، وقلعة بني حماد كانت على صلة وثيقة بمصر الفاطمية^(٥٢٩)، ومن ثم فيجب ألا ندهش من وجود صلة واضحة بين رسوم الخزف التي أنتجت في هذه العواصم وتلك التي على الخزف الفاطمي بمصر^(٥٣٠). وترى "هيلين فيلون" أيضاً أن رسوم الكائنات الحية كانت شائعة على الخزف في شمال أفريقيا وتعد هي الموحية لرسم الكائنات الحية على الخزف الفاطمي بمصر، وذلك بالإضافة إلى التقاليد المحلية المستمدة من أواخر العصر الكلاسيكي بمصر^(٥٣١). ومن ناحية أخرى فقد اعترضت "هيلين فيلون" على ما ذهب إليه "جرابار" من نسبة رسوم الكائنات الحية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني إلى التقاليد السامرائية وعلى تأريخه لها بالقرن السادس الهجري / ١٢ م، وترى أن هناك نماذج عديدة ظهرت عليها تلك الرسوم ترجع إلى أواخر القرن الرابع الهجري / ١٠ م وأوائل القرن الخامس الهجري / ١١ م (اللوحات ٣٨-٤٣)، وأنها خير دليل على بطلان نظرية "جرابار" بشأن رسوم الكائنات الحية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وترى أنه من غير المدهش أن تظهر تلك الرسوم على الخزف الفاطمي المبكر حيث كانت رسوم الكائنات الحية شائعة في شمال أفريقيا - مهد الفاطميين - وكذلك في التقاليد المحلية بمصر في أواخر العصر الكلاسيكي^(٥٣٢).

وترى "مارلين جنكنز" أن هناك تفسيرات عديدة توضح كيفية انتقال رسوم الكائنات

الحية من شمال أفريقيا والأندلس إلى مصر في العصر الفاطمي؛ منها أن الفاطميين حينما انتقلوا من شمال أفريقيا إلى مصر أحضروا معهم خزفاً أو خزافين أو كليهما من صبرة المنصورية، إضافة إلى وجود علاقات تجارية بين تلك العاصمة الإفريقية والأندلس وقلعة بني حماد وبين مصر في العصر الفاطمي، كما أنها لم تستبعد كذلك هجرة بعض خزافي صبرة المنصورية إلى مصر في أعقاب اجتياح القبائل البدوية لها^(٥٤٣)، أو هجرة خزافين عن مدينة الزهراء إلى مصر عقب انهيارها^(٥٤٤).

ولئن كان تأثير رسوم الكائنات الحية التي كانت شائعة في خزف شمال أفريقيا والأندلس (الأشكال ٦٦-٧٦)، على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني أمر وارد ولا غبار عليه^(٥٤٥)، إلا أن الباحث لا يميل إلى اعتبار أن جميع رسوم الخزف الفاطمي بمصر كانت متطورة عن نماذج من خزف شمال أفريقيا والأندلس، ويتفق مع الرأي القائل بتعدد التأثيرات التي شهدها الخزف الفاطمي^(٥٤٦). ومن ناحية أخرى فرغم اتفاق الباحث مع رأي "هيلين فيلون" في أن رسوم الكائنات الحية قد ظهرت في الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي المبكر، إلا أنه لا يميل إلى الاعتقاد بأن ذلك يرجع إلى تأثير خزف شمال أفريقيا وإلى التقاليد الفنية المحلية فحسب، بل يرجع أيضاً إلى تأثير كل من الخزف العراقي ذي البريق المعدني خلال القرن الرابع الهجري / ١٠م، وكذلك خزف نيسابور المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء في القرن الرابع الهجري / ١٠م، وقد مر بنا قوة تأثيرهما على رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.

ف نجد على سبيل أن الموضوعات التي تمثل حياة الأمراء "Princely Cycle" والتي شاعت بدرجة كبيرة في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني^(٥٤٧) (الأشكال ١٦٨-١٧٢)، ترى "مارلين جنكنز" أننا قد وجدناها في الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء في شمال أفريقيا، ومنها صحن من صبرة المنصورية، محفوظ في متحف "باردو" بتونس، عليه رسم يمثل أميراً في مشهد صيد، حيث يظهر وهو ممتطٍ جواده ويحمل في يده حربة^(٥٤٨)، وعلى صحن آخر من نفس النوع، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بتونس يمثل أميراً يصيد بالباز^(٥٤٩)، وعلى كسرتين من نفس النوع محفوظتين بمتحف "باردو" عليهما فارسان^(٥٥٠)، كما أن المشاهد التي تمثل موضوعات الأمراء ظهرت أيضاً في بعض الأفاريز الخزفية التي عثر عليها في صبرة المنصورية، كما هو واضح في ثلاث قطع مرسومة بألوان متعددة، محفوظة في متحف "باردو" بتونس^(٥٥١).

ومما لاشك فيه أن ما أتت به "مارلين جنكنز" من رسوم لحياة الأمراء على خزف شمال أفريقيا، يعد بالفعل دليلاً على أن مثل هذه الموضوعات كانت شائعة في رسوم خزف شمال أفريقيا، إلا أننا لانستطيع أن نغفل أن مناظر ركوب الأمراء التي أشارت إليها كانت شائعة أيضاً في رسوم الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري / ١٠م (شكل ١٣٥). وكذلك في خزف نيسابور المرسوم بألوان متعددة في القرن الرابع الهجري / ١٠م أيضاً (شكل ١٩٧). ومن ناحية أخرى فيلاحظ أنه بمقارنة رسوم مناظر الأمراء على الخزف بشمال أفريقيا مع تلك التي وصلتنا على الخزف الفاطمي ذي البريق

المعدنى، يتضح ليس فقر موضوعات خزف شمال أفريقيا فحسب بل أيضاً ضعف ورعاية رسومها، ويمكن تبين ذلك - على سبيل المثال - من مقارنة رسم الأمير الممسك بحربة وممتط جواده الوارد على قطعة بشمال أفريقيا^(٥٥٦) مع رسم مشابه على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى يمثل أميراً فى رحلة صيد مصطحباً بازاً معه (شكل ١٦٨)، وفى نفس الوقت ينبغى أن يلاحظ أن الموضوع الوارد على الصحن الفاطمى يكاد يكون مطابقاً لمثيل له على صحن من خزف نيسابور (شكل ١٩٧)، كما أن دقة رسم الموضوع على الصحن الفاطمى يمكن مقارنته مع رسم مماثل على صحن من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى (شكل ١٣٥). وإن كان الرسم على الصحن الفاطمى أكثر دقة وإتقاناً.

وترى "مارلين جنكنز" أن التصميم البسيط القائم على رسم حيوان مفرد يشغل مساحة السلطانية عدا شريط الحافة والذى كان من أكثر التصميمات شيوعاً فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، كان أيضاً من التصميمات المألوفة فى الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء بصبرة المنصورية^(٥٥٧) (شكل ٧٠). وإذا جاز اعتبار هذا تأثيراً فنياً وافداً من خزف شمال أفريقيا إلى مصر، فيجب أيضاً ألا ننفل أن مثل هذا التصميم كان شائعاً إلى حد كبير فى رسوم الخزف العراقى ذى البريق المعدنى خلال القرن الرابع الهجرى / ١٠م (الأشكال ١٢١-١٢٦)، بل إن رسوم الحيوانات فى الأمثلة العراقية كانت متفقة مع مثيلاتها فى النماذج المصرية وخاصة من حيث تنوعها ودقة تنفيذها. ومن ناحية أخرى فيلاحظ أيضاً أن رسوم الحيوانات التى تشغل مساحة الصحن كانت شائعة كذلك فى الخزف ذى الخزاف المحفورة فى إيران خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢م^(٥٥٨).

كما أشارت "مارلين جنكنز" إلى أن التصميم الذى يرى "جرابار" أنه فريد نسبياً فى صحن وسلطانيات الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى والمتمثل فى مناطق دائرية موزعة توزيعاً قطرياً كداخل الإناء^(٥٥٩) (الشكلان ١٥٦، ١٦٠) يمكن أن يرى فى سلطانية من شمال أفريقيا محفوظة فى متحف "باردو" بتونس^(٥٦٠). وواقع الأمر أن هذا التصميم الذى أتت به "مارلين جنكنز" قريب لتصميم بعض النماذج الفاطمية، وإن كان فى نفس الوقت وصلنا تصميم مشابه له إلى حد ما ورد على صحن من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى من القرن الرابع الهجرى / ١٠م (الشكلان ١٢٠، ١٢٨). ويلاحظ اتفاق الرسوم الحيوانية التى تشغل المناطق الدائرية فى النماذج الفاطمية مع النماذج العباسية من حيث دقة التنفيذ مقارنة برسوم هذه الحيوانات فى نموذج شمال أفريقيا.

وترى "مارلين جنكنز" أن من بين الأساليب المألوفة فى تصميم أوانى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى شغل داخلها بشريط متسع من الخارج وبضيق كلما اتجه إلى الداخل أو إلى مركز الإناء، وإن نفس هذا التصميم وجد فى سلطانيتين من خزف شمال أفريقيا المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء^(٥٦١). وإن كان من الجائز الأخذ بهذا الرأى فيجب أن يؤخذ أيضاً فى الاعتبار أن مثل هذا التصميم ظهر فى بعض سلطانيات نيسابور المزخرفة بأسلوب "السيجرافيتو - Segraffito"، التى تنسب إلى القرن الثالث الهجرى / ٩م^(٥٦٢)، وكذلك فى سلطانيات مرسومة بألوان متعددة تحت الطلاء تنسب إلى

شرق فارس أو التركستان وتؤرخ بالقرن الرابع الهجري / ١٠م^(٥٥٩)، بل إننا نجد نفس هذا التصميم - الذى أشارت إليه "مارلين جنكنز" منفذاً على طبق فضى من إيران يرجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠م^(٥٦٠).

ومن ناحية أخرى فإن أشكال السلطانيات ذات الجدران المنفرجة - الناقوسية الشكل - والتي أشارت "مارلين جنكنز" إلى تواجدها فى نماذج بخزف شمال أفريقيا^(٥٦١)، كانت من الأشكال الشائعة فى سلطانيات الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (الأشكال ٢٢٣-٢٢٧، ٢٤٩ أ، ب)، ويقودنا هذا الشكل إلى آنية "طست" من الخزف ذى البريق المعدنى الفاضى امتاز بعمقه، وانفراج جدرانه، مع حافة مقلوبة مستوية (شكل ٢٥٠)، وقد اعتبرت "هيلين فيلون" أن هذا الشكل متأثر بأشكال أوانى من غرب العالم الإسلامى، حيث وجدت نماذج مشابهة له فى حفائر قلعة بنى حماد^(٥٦٢)، وإن كان ما أشارت إليه "هيلين فيلون" أمراً وارداً، فلا نستطيع فى نفس الوقت أن نفعل أن السلطانيات ذات الجدران المنفرجة (الناقوسية الشكل) كانت شائعة فى الخزف المكتشف فى سامراء (الأشكال ١٠٧ ب، ٢٢٩، ٢٣٠)، ولربما كانت الآنية الفاطمية متأثرة بها، أو تطويراً لأشكالها.

وقد ذهبت "مارلين جنكنز" إلى أن ظاهرة توقيع الصناع - التى أشار "جرابار" أنها ميزة فريدة فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى^(٥٦٣) كانت معروفة فى الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء فى الأندلس، وأنت بنموذج مكتشف من مدينة الزهراء يؤيد ما ذهبت إليه^(٥٦٤). وواقع الأمر أنه اكتشف فى حفائر سامراء كسر عديدة من الفخار الغير مزجج احتوت على توقعيات صناع^(٥٦٥) (شكل ٢٥٣)، وإن كانت تلك الخاصة لم تكن لا فى مدينة الزهراء ولا فى سامراء تشكل ظاهرة كما هو فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فإن التأثير من هنا أو هناك أمر وارد أيضاً.

ومما سبق يتضح صعوبة الاعتقاد فيما ذهبت إليه "مارلين جنكنز" بأن زخارف الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى كانت جميعها متطورة عن خزف غرب العالم الإسلامى، إذ أن معظم ما أشارت إليه كان قد ظهر فى مناطق أخرى بشرق العالم الإسلامى، ويبدو فى كثير من الأحيان صعوبة تحديد الاتجاه الوافد منه هذا التأثير، ومن غير المستبعد أن يكون التأثير وافداً من شرق العالم الإسلامى وغربه على حد سواء، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على حيوية الفن الإسلامى بمصر وقوة تفاعله مع شرق العالم الإسلامى وغربه على حد سواء.

وأيما كان الأمر فتأثير غرب العالم الإسلامى على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى أمر واقع لا شك فيه، وربما كانت الكتابات المنقذة على هذا النوع من الخزف الفاطمى عن الدلائل التى تؤكد ذلك. فيحتفظ متحفى بناكى بأثينا والفن الإسلامى بالقاهرة بعدة نماذج من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى شاعت عليها كلمة "اليمن"^(٥٦٦) (الشكلان ٢٥١ أ، ب)، وكلمة "الملك"^(٥٦٧)، وقد كانت هاتان الكلمتان من الكتابات الشائعة فى خزف شمال أفريقيا والأندلس، حيث وصلنا نماذج عديدة من خزفهما كتب على بعضها كلمة "اليمن"^(٥٦٨)، وكتب على البعض الآخر كلمة "الملك"^(٥٦٩).

ومن ناحية أخرى فهينة كتابة كلمة "اليمن" في إحدى هذه الكسر الفاطمية^(٥٧٠) تذكرنا بعدة أمثلة مشابهة لها من قلعة بنى حماد، كما أن أسلوب زخرفة المناطق الخالية بين الحروف في بعض الكسر الفاطمية أيضاً التي عليها كلمة "اليمن"، بدوائر مفردة أو مزدوجة تشير أيضاً إلى أسلوب مشابه قد استخدم في نماذج من قلعة بنى حماد^(٥٧١).

هذا وقد ظهر في بعض أواني الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني المزج ما بين البريق المعدني والخزاف المرسومة باللون الأخضر والبنفسجي، كما هو في صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٥٧٢)، ومن المعتقد أن هذا الأسلوب من الزخرفة وجد في أمثلة مبكرة في شمال أفريقيا، وقد وصلت سلطانية من تونس استخدم فيها البريق المعدني مع طلاء بلون أخضر، ويرى بعض الباحثين فيها دليلاً على تأثير خزف شمال أفريقيا في الخزف الفاطمي^(٥٧٣).

ومما سبق يتضح تعدد الروافد التي صبت في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وعلى الرغم من ذلك فيميل بعض مؤرخي الفنون الإسلامية إلى تقسيم الرسوم الواردة على هذا النوع من الخزف إلى قسمين، أحدهما يتمثل في الرسوم المستمدة من حياة البلاط والتي يعتقد أنها خضعت للأساليب السامرائية^(٥٧٤) أما القسم الآخر فيتمثل في الرسوم التي تصور الحياة الشعبية، كمهارشة الديكة (شكل ٢٥٧) والجمالين (شكل ٢٥٨) والمصارعة (الشكلان ٢٤٥، ٢٤٦) وتلك التي تمثل رجلين يلعبان التحطيب (شكل ٢٠١) أو الرجل الذي يقود زرافة (لوحة ٣٥)، أو الرجل الجالس أمام فهد (لوحة ٤٢). وقد سبق تناول الموضوعات التي تمثل حياة البلاط وتوضيح التأثيرات الفنية الوافدة عليها. أما فيما يتعلق بالرسوم التي تمثل الحياة الشعبية فمما يلاحظ أنها بغدت عن الأسلوب الزخرفي الذي كان يميز رسوم حياة البلاط، وامتازت بالحيوية والواقعية والتعبير الصادق، فبلغت رسومها الأدبية درجة عالية من دقة التعبير، واحترام الطبيعة والواقع، وتصوير المشاعر المختلفة، هذا إلى جانب ما تمتعت به من إدراك لتفاصيل أجسامها وحركاتها^(٥٧٥). ويرى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية أن تلك الرسوم مشتقة من تقاليد أواخر العصر الكلاسيكي، تلك التقاليد التي ظلت محتفظة بحيويتها في مصر ولم تنقطع بعد الفتح العربي لها^(٥٧٦)، وأنها ذات صلة وثيقة بالخزف الإغريقي ذي الأشكال الحمراء^(٥٧٧)، كما يعتقد البعض الآخر أن مصادرها تقع في خارج العالم الإسلامي، في التقاليد البيزنطية، وخاصة في المخطوطات المقدونية التي ترجع إلى العصور الوسطى^(٥٧٨)، وليس من المستبعد أنها تأثرت بالرسوم الإغريقية الرومانية (الهيلينية) والبيزنطية - معاً - التي قامت على الأسس الإغريقية التي تحترم الطبيعة وتتنقن تمثيلها وتصل إلى تصوير المشاعر والأحاسيس المختلفة والتعبير عنها، بالإضافة إلى القدرة على رسم التفاصيل التفسيرية في أجسام الكائنات الحية^(٥٧٩).

ومن ناحية أخرى فقد حاول بعض الباحثين الربط ما بين تصاوير الموضوعات المستمدة من الحياة الشعبية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني وبين الفن المصري القديم (الفرعوني) من ناحية والفن القبطي من ناحية أخرى، إذ يرون أن تلك الموضوعات قد استمرت في الفن المصري القديم منذ عصر قدماء المصريين، حيث وجدت مصورة

بكثرة على جدران المعابد المصرية القديمة مصورة أحوال الشعب فى جميع مجالات أعماله اليومية. ومنها موضوعات تعبر عن مناظر التسلية، وأن هذا النوع من الموضوعات قد استمر فى الفن القبطى بكثرة "لأن الفنانين الأقباط كانوا فى نفس الوقت يمثلون أفراداً من الطبقة الشعبية الكادحة، وطبيعى أن يعبر الفنان عن مشاعره وأحاسيسه الداخلية وينفعل بها وينترجمها فى أعماله الفنية. وهذا النوع من الموضوعات وإن لم نجده فى زخارف خزف عصر الولاة، فقد ظهر بتنوع شديد فى الخزف الفاطمى وماخوذ فى أغلب الأحيان عن الأساليب الفنية القبطية"^(٥٨٠).

ومما لاشك فيه أن الفن المصرى القديم يملك ثروة هائلة من الموضوعات التى تمثل الحياة اليومية أو الشعبية^(٥٨١)، ورغم أن بعض هذه الموضوعات كلعبة التحطيب (لوحة ٤٦) ظهرت منفردة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (شكل ٢٠١)، إلا أنه لا نجد كبير عناء فى تبين الخلاف بين الأساليب الفنية التى نفذت بها هذه الموضوعات فى الفن المصرى القديم وتلك التى نفذت على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. أما فيما يتعلق بموضوعات الحياة الشعبية فى الفن القبطى وصلتها بتلك التى ظهرت على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فمما لوحظ أن المثل الوحيد الذى أوتى به للتدليل على أن الموضوعات ذات الطابع الشعبى فى الفن القبطى قد ظهرت فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، يد فى واقع الأمر دليل نفى لا إثبات على استمرار الموضوعات القبطية فى هذا النوع من الموضوعات الفاطمية؛ إذ أشير إلى المنظر الذى يمثل الحمال الذى ظهر على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (شكل ٢٥٨) وذكر أن هذا الموضوع يُعيد إلى أذهاننا موضوعات الحياة اليومية فى الفن القبطى، كمنظر جنى العنب الذى ظهر فى النحت القبطى^(٥٨٢). وواقع الأمر أنه ليس هناك صلة بين هذا الموضوع وذلك، وكنا نود أن يؤتى لإثبات هذه الصلة بنموذج قبطى مماثل أو حتى قريب للموضوعات الشعبية المتنوعة التى ظهرت فى الخزف الفاطمى. وعلى أية حال فإن تجاوزنا الأمر واعتبرنا أن الموضوعات الشعبية التى ظهرت فى الخزف الفاطمى كانت استمراراً لما كان فى الفن المصرى القديم والفن القبطى. فيبدو أنه من الصعب القبول بمحاولة الربط بين الأساليب الفنية القبطية وتلك الرسوم ذات الطابع الشعبى التى ظهرت فى الخزف الفاطمى.

ولعل ما يؤكد ما ذهب إليه الباحث أنه ليس هناك أدنى شك فيما تمتعت به رسوم الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى من قرب شديد من الطبيعة، ودقة متناهية فى رسومها، تتضح فى مراعاة النسب التشريحية للأجسام، علاوة على ما تمتعت به هذه الرسوم من قدرة فائقة على التعبير عن الأحاسيس والانفعالات، إلى جانب تمتعها بقدر كبير من الحيوية والحركة (الأشكال ٢٠١، ٢٥٥، ٢٥٦، أ، ب، ٢٥٧، ٢٥٨). وتلك المميزات تخرج على خط مستقيم عن خصائص الفن القبطى الذى ذكرت عنه "سعاد ماهر": "وقد أدى إقبال الفنان القبطى على التجريد والبعد عن الطبيعة وإهماله استعمال النسب التشريحية فى الرسوم الآدمية والحيوانية، أن أصبحت رسومه ركيكة وتشبه رسوم

الأطفال^(٥٨٣). بل ومما يلاحظ أن أصحاب الرأي القائل بأن تصاوير الحياة الشعبية في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني مأخوذة عن الأساليب الفنية القبطية، قد أتوا بأدلة دامغة تقتلع هذا الرأي من جذوره، فمما ذكر على سبيل المثال عن مميزات الفن القبطي "التجريد التام والرمز"^(٥٨٤)، فأى تجريد وأى رمز ظهر في مناظر الحياة الشعبية في الخزف الفاطمي؟ وذكر أيضاً "ولما كانت الرمزية تستدعي التجريد، فإن التجريد هو نفسه يستدعي التعبير الزخرفي، ولذا فإننا لو فحصنا كثيراً من الأعمال الفنية القبطية كالمنسوجات والخزف، ألفناها ذات زخارف مجردة لا يدخل في تكويناتها الزخرفية العناصر الآدمية أو الحيوانية، ويمكننا أن نقول بصدها أنها تقرب من الاتجاه الفني المعاصر للمدرسة التجريدية"^(٥٨٥) "Abstract Art".

إذن فالتجريدية هي أهم سمات الفن القبطي، حتى أنه إذا حاد هذا الفن عن تلك الميزة فقد أهم خصائصه، وفي هذا الشأن تذكر "سعاد ماهر" عن الموضوعات التصويرية في المخطوطات القبطية المعاصرة للفن الفاطمي: "إن الأسلوب الذي رسمت بها الموضوعات المسيحية في المخطوطات القبطية لا يمكن أن نسميها قبطية إذ لا تنطبق عليها المميزات القبطية الأصلية والتي تميزت بالتجريد والتحوير والبعد عن الطبيعة بل هي تتبع المدرسة المعاصرة أي الفاطمية"^(٥٨٦). ولما كانت التجريدية والبعد عن الطبيعة هما أهم خصائص الفن القبطي، وكانت الواقعية والقرب من الطبيعة هما أهم مميزات مناظر الحياة الشعبية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، فليس هناك أي مجال للربط بين الأسلوب الفني للرسوم القبطية وتلك التصاوير الفاطمية.

وعلى أية حال فإن مجرد مقارنة بسيطة بين مناظر الحياة الشعبية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وتلك التي نفذت على الفازات الخزفية الإغريقية^(٥٨٧) والرومانية^(٥٨٨) يتضح اتفاق أساليبهم الفنية وخاصة من حيث تمتعها بالقرب من الطبيعة مع الواقعية، بالإضافة إلى القدرة على التعبير عن الأحاسيس المختلفة، ومراعاة النسب التشريحية للأجسام، مع تزويدها بطابع الحيوية والحركة. وربما كانت القضية الأكثر اهتماماً هي كيفية تفسير ظهور هذه التأثيرات الإغريقية الرومانية في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.

ويعتقد بعض الباحثين أن هذا التأثير يرجع إلى التصاوير القريبة من الطبيعة التي كانت ترسم للأشخاص المتوفين على ألواح خشبية توضع على الجزء الأمامي من توابيت الموتى والتي كان الغرض منها أن تحاكي شبه المتوفى، وعثر على أغلبها في مدينة الفيوم، وتنسب إلى الجالية الإغريقية^(٥٨٩).

ومما لاشك فيه أن هذه الرسوم الشخصية (البورتريهات) قد تمتعت بقدر متناه من الواقعية والقرب من الطبيعة، إلا أن الباحث لا يميل إلى الاعتقاد في تأثير هذه "البورتريهات" على مناظر الحياة الشعبية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وربما يرجع ذلك إلى أسباب تاريخية وفنية، فهذه "البورتريهات" قد توقف إنتاجها في القرن الرابع الميلادي^(٥٩٠) أي بينها وبين المنتجات الخزفية الفاطمية التي ترجع إلى القرنين

الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين ٥-٦هـ، حوالى سبعة أو ثمانية قرون. وقد يرجع البعض ظهور هذا التأثير - وذلك فى حالة افتراض وجوده - إلى أنه قد كُشف عن هذه "البورتريهات" فجأة فى العصر الفاطمى، وكانت موحية لمصورى هذا النوع من الخزف الفاطمى، وهذا التفسير صعب التحقق منه. وربما يدعم ما ذهب إليه الباحث أن تلك "البورتريهات" لم تكن تمثل موضوعات فما هى إلا عبارة عن صور شخصية للموتى، يظهر فيها وجه المتوفى وجزء من رداءه^(٥١١)، بينما كانت تصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى تمثل موضوعات متكاملة، كلعبة التحطيب التى يظهر فيها شخصان يتبارزان بالعصا (شكل ٢٠١)، أو مهارشة الديكة والتى يبدو فيها شخصان يمسك كل منهما بديك يتحفظ للمهارشة (شكل ٢٥٧)، أو شخصان يتصارعان وحولهما جمهور من المتفرجين (شكل ٢٤٥)، وحتى التصاوير التى كانت تمثل شخصاً واحداً كالحمال (شكل ٢٥٨) أو الرجل الذى يقود زرافة (لوحة ٣٥) أو الرجل الجالس أمام فهد (لوحة ٤٢) ربما تمثل أيضاً موضوعات، وإلى جانب تنوع موضوعات التصاوير الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فيلاحظ أيضاً ما تمتعت به من حيوية وحركة ونشاط، بينما كانت رسوم "البورتريهات" جامدة واقفة لا حركة ولا حيوية فيها، رغم ما تمتعت به وجوهها من نضارة، ولاشك أن ذلك يرجع إلى اختلاف الغرض من هذه "البورتريهات" وتصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى.

ومن ناحية أخرى فقد قدم "على بهجت" وماسول "عدة احتمالات لتفسير التشابه بين رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى والخزف الإغريقى ذو الأشكال الحمراء، إذ يريان أن ذلك ربما كان مصادفة، أو أن مصورى الخزف الفاطمى وضعوا نصب أعينهم تصاوير الفازات الإغريقية، وأن التفسير الأكثر احتمالاً أن الفنانين الفاطميين قد استوحوا تصاويرهم من رسوم بعض قطع النسيج القبطى المتصلة بتقاليد الفن الكلاسيكى^(٥١٢). ويبدو أنه من الصعب الأخذ بهذا رأى الأخير، لنفس الأسباب التى سبق ذكرها من بعد الأساليب الفنية القبطية بوجه عام عن الأساليب الفنية التى ظهرت فى تصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. اللهم إلا إذا اعتبرنا أن المنسوجات التى ترجع إلى الفترة الممتدة من القرن (١-٣م) - والتى امتازت رسومها بالقرب الشديد من الطبيعة وزودت بقدر كبير من الحيوية والحركة - قبطية، وهو أمر بعيد المنال، إذ أن منسوجات هذه الفترة كانت إغريقية رومانية قلباً وقالباً^(٥١٣).

ومن بين ما ورد بشأن تفسير ظهور التأثيرات الإغريقية فى تصاوير الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، أنه من غير المستبعد أن تكون الأعمال الإغريقية معروفة فى العصر الفاطمى، بل وربما أقدم الفنانون الفاطميون على جمعها، كما حدث مع الرومان الذين أعجبوا بالفن الإغريقى فجمعوه وقلدوه، وأن هذا الاحتمال ينفى ما ذهب إليه بعض مؤرخى الفنون الإسلامية الذين اعتبروا أن تصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى كانت تمثل الحياة الواقعية وتصوير الأنشطة التى كان يدركها الفنان الفاطمى فى حياته اليومية، واعتبر أصحاب هذا الاقتراح أن الفنان الفاطمى قام بتقليد التصاوير التى ترجع

إلى العصر الكلاسيكى وأواخر هذا العصر، وإن كانوا فى نفس الوقت قد أقرّوا بصعوبة فهم الدوافع التى حدثت بالفنان الفاطمى إلى تقليد التصاوير الكلاسيكية^(٥٩٤). ورغم أننا لانستطيع نفى هذا الاقتراح إلا أنه من الصعب أيضاً الإقرار به إذ ينقصنا الدليل الذى يدعمه.

وعلى أية حال فيتضح مما سبق أن حلقة الوصل ما بين تصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى وتلك التأثيرات الإغريقية التى ظهرت عليها، لم تزل مفقودة، إذ أنه من الصعب القبول بكون الفنان الفاطمى قد استوحى هذا التأثير من نماذج ترجع مباشرة إلى العصر الإغريقى، كما أنه من المستبعد أن يكون للفن القبطى دور فى هذا التأثير.

وعلى أية حال فإن كان الباحث يعتقد بصعوبة رد التأثيرات الإغريقية التى ظهرت فى الخزف الفاطمى، إلى تقليد الفنانين الفاطميين المباشر لنماذج إغريقية - قد يكون كشف عنها فى مصر خلال العصر الفاطمى - فإنه لا يستبعد أن تصل تلك التأثيرات عن طريق مباشر من خلال تعامل مصر فى العصر الفاطمى مع بلاد اليونان نفسها أو ما يجاورها من الأقطار التى رسخت بها تقاليد الفن الإغريقى. إذ يصعب الاعتقاد باندثار تقاليد الفن الإغريقى فى مهد نشأتها وأن يستمر تواجدها فى مصر حتى القرن (١١-١٢م / ٥-٦هـ).

وقد مر بنا ما يؤكد وجود ثمة علاقات بين مصر فى العصر الفاطمى وبلاد اليونان، وأن تأثير زخارف الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، قد ظهرت فى بعض كنائس أثينا، وقد فُسر ظهور تلك التأثيرات الفاطمية فى بلاد اليونان إما عن طريق التجار المصريين أو طلبة العلم أو الفنانين الذين يعتقد بإتقالهم من مصر فى العصر الفاطمى إلى بلاد اليونان^(٥٩٥) ومن ثم فليس من المستبعد أن تصل التأثيرات الإغريقية عن طريقهم أيضاً إلى مصر فى العصر الفاطمى.

ومن ناحية أخرى فقد سبقت الإشارة إلى العلاقات القوية التى ربطت ما بين مصر فى العصر الفاطمى وبيزنطا، سواء على المستوى السياسى أو الاقتصادى أو الفنى، وكان من نتيجتها مجيئ العديد من الفنانين البيزنطيين إلى مصر فى العصر الفاطمى^(٥٩٦). ولما كان الفن البيزنطى قد خضع لتأثيرات هيلينية قوية وضحت فيما تميزت به فنونه من تمثيل واقعى للطبيعة ووضوح فى التعبير عن الحركة وإضفاء الحيوية على المناظر^(٥٩٧)، وهى نفس السمات التى ظهرت فى تصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فليس من المستبعد أن تكون بيزنطة إحدى حلقات الوصل بين الفن الإغريقى والفن الفاطمى بمصر. كما كان لصقلية أيضاً علاقات مميزة مع مصر خلال العصر الفاطمى، وذلك على جميع المستويات، وقد سبقت الإشارة إلى حدوث هجرات من صقلية إلى مصر فى العصر الفاطمى، وذلك فى أعقاب سقوطها فى أيدي النورمان، ولم يستبعد أن يكون من بين هؤلاء المهاجرين بعض الفنانين^(٥٩٨)، الذين ربما كان لهم أيضاً دور فى نقل التأثيرات الإغريقية إلى مصر فى العصر الفاطمى.

وعلاوة على ما تقدم فهناك ثمة إشارة تفيد بإحتمال كون العلاقات السياسية والتجارية

التي ربطت بين مصر في العصر الفاطمي والمدن الإيطالية هي إحدى مصادر التأثيرات الإغريقية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، حيث كانت تلك المدن الإيطالية مخزناً طبيعياً للعناصر الإغريقية من تصوير ونحت^(١١١). وواقع الأمر أن مصر في العصر الفاطمي قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً مع العديد من المدن التجارية الإيطالية، كالبندقية وجنوة وأمالفي وبيزة. وقد أنشئ لتجار هذه المدن فنادق خاصة في مصر^(١١٢) بل ولم يقتصر تواجد الإيطاليين في مصر على هؤلاء التجار، بل كان بها أيضاً العديد من فنانهم^(١١٣). وبالإضافة إلى ذلك فقد كان بعض فنانى مصر في العصر الفاطمي يفدون على بعض هذه المدن الإيطالية، إذ ورد ما يفيد باستعانة أحد أثرياء أمالفي - ويدعى موريوس - بمهرة الفنانين والصناع الفاطميين الذين استقدمهم من الإسكندرية لتزيين بعض قصوره بالزجاج المعشق والفسيفساء^(١١٤). وليس من المستبعد أن يكون للفنانين الإيطاليين الذين وفدوا على مصر أو للفنانين المصريين الذين ذهبوا إلى إيطاليا، دور في نقل التأثيرات الإغريقية الرومانية والتي ظهرت في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.

ومن نماذج الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني التي ظهرت عليها التأثيرات الإغريقية، كسرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، تمثل رجلاً ذو لحية كثيفة وجسم عار، ويقف أمامه شخص ذو رداء إغريقي (شكل ٢٣٨)، ومن المعتقد أن هذا المنظر كان يمثل مشهداً رياضياً، إلا أن الفنان الذي قام بتصويره لم يضع أمام عينيه حلقات الرياضة، ومن ثم لم يصل أسلوبه إلى الأناقة المعهودة في رسوم الأوانى الإغريقية^(١١٥). ويقترب من القطعة السابقة قطعتان أخريان محفوظتان بنفس المتحف، عليهما منظر مصارعة (الشكلان ٢٤٥، ٢٤٦)، ومن المعتقد أن مناظر المصارعة من بين التأثيرات الإغريقية التي ظهرت في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، حيث نجد ما يشابهها في التصاوير الإغريقية^(١١٦).

ومن الجدير بالذكر أن المصارعين في قطع الخزف الفاطمية السابقة، قد مثلوا والجزء الأعلى من أجسامهم عار، وكانت الأجسام العارية من السمات الشائعة في الفن الإغريقي الروماني^(١١٧).

ونجد التأثيرات الإغريقية أيضاً في كسرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، يظهر عليها النصف الأنثى لمجموعة من الأشخاص الذين يرتدون ملابس إغريقية الطراز (شكل ٢٥٥)، وبالإضافة إلى ذلك فتظهر التأثيرات الإغريقية أيضاً في كثرة أعداد الشخصيات المنفذة في التصوير، وصغر مقاييس أحجامهم، وفي عدم العناية بالتماثل والتوازن^(١١٨).

وتظهر التأثيرات الإغريقية أيضاً في صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، عليه منظر يمثل شخصان يمسك كل منهما ديكاً يستعد للمهاشة^(١١٩) (شكل ٥٧)، فبالإضافة إلى الأسلوب الطبيعي في ردائي الشخصين، يلاحظ ما ظهر في سمات أو تعبيرات وجهيهما من حدة وصراعة. وهي سمة ظهرت في بعض تصاوير الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني كمناظر المصارعة (الشكلان ٢٤٥، ٢٤٦). وكالشخصين اللذين يلعبان التحطيب (شكل ٢٠١)، أو الرجل الجالس أمام فهد (لوحة ٤٢) وغيرها. ومن المعتقد أن طابع الحدة

والصرامة التي ظهرت في وجوه هؤلاء الأشخاص من بين التأثيرات الإغريقية، حيث ظهرت في رسوم أشخاص الفنان الإغريقي القدرة على التعبير عن الأحاسيس بأسلوب واقعي واضح له شخصيته وتفرده^(٦٠٨).

ومن ناحية أخرى فقد كانت من بين زخارف إطارات بعض أواني الخزف ذي البريق المعدني، زخارف على هيئة حلقات شارية، أو عناصر هندسية مضفورة (شكل ٢٧٥)، ومنها ما هو على هيئة موجات أو لفائف، تذكرنا بإطارات الأواني الإغريقية الرومانية^(٦٠٩).

أما فيما يتعلق بالتأثيرات البيزنطية على تصاوير الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، قد سبقت الإشارة إلى تفاعل الفن البيزنطي في كثير من الأحيان مع تقاليد الفن الإغريقي، وأنه كان معبراً للتأثيرات الإغريقية وظهورها في تصاوير الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، حتى أنه ليصعب - في بعض الأحيان - الفصل ما بين التأثير البيزنطي والتأثير الإغريقي في تصاوير الخزف الفاطمي، فإذا جاز على سبيل المثال رد ما تمتعت به بعض تصاوير الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني من واقعية ودقة في التعبير عن الانفعالات النفسية بالإضافة إلى تزويد الأشخاص بالحركات المتنوعة، إلى التأثير الإغريقي، فقد اعتبرت نفس هذه المميزات أيضاً تأثيرات بيزنطية^(٦١٠).

وليس أدل على المزج ما بين التأثيرات البيزنطية والتقاليد الإغريقية في تصاوير الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، كسرة من صحن محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٦١١)، رُسم عليها سيدة جالسة، ترتدي حلة فاخرة وتزين بالحلي، وتمسك بيدها اليمنى كوباً تصب فيه شرباً من دورق تحمله في يدها اليسرى، وتظهر الواقعية في هذه التصويرة فيما أظهره الفنان من قوة الملاحظة في رسم الشراب وهو يخرج من فوهة الدورق الضيقة، ثم يتسع عند وصوله إلى قاع الكوب^(٦١٢)، وكذلك فيما ظهرت عليه ملامح السيدة من انفعالات معبرة تواكب الموضوع، حيث امتازت تعبيرات وجهها بنعومة وهندوء واضح، وهي سمات تعزى إلى التأثير البيزنطي^(٦١٣)، ويرى "محمد مصطفى" في نفس الوقت أن هذه السيدة تذكرنا بشخصية "هبة" ابنة كبير الآلهة "زيوس" من زوجته "هيرا"، وقد أشارت الأساطير الإغريقية إلى أن "هبة" كانت تعمل ساقية للآلهة فوق جبل الأولمب، وأن هذه التصويرة تعد دليلاً على ما ربط بين مصر في العصر الفاطمي وبيزنطا من علاقات ظهر أثرها في التبادل الفني بين البلدين، وكان من أثرها ظهور التأثيرات الفنية البيزنطية في بعض التصاوير الفاطمية^(٦١٤).

غير أن التأثيرات البيزنطية قد تجلب بصفة خاصة في تصاوير الموضوعات المسيحية التي ظهرت في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني^(٦١٥)، ومنها كسرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٦١٦)، عليها رسم يمثل السيد المسيح (عليه السلام)، وحول رأسه إكليل النور أو الهالة، ويقبض أصابع يده اليمنى في حركة رمزية تمثل الحرف "أومجا" - آخر الحروف اليونانية - إشارة إلى التثليث (شكل ٢٥٩)، ويذكر بعض مؤرخي الفنون الإسلامية أن رسم السيد المسيح في هذه القطعة مرسوم بأسلوب بيزنطي ناطق^(٦١٧)، كما أن منظر الصورة الجاف يعيد إلى أذهاننا رسم صورة السيد المسيح (عليه السلام) في الفن

البيزنطى^(٦١٨) (الشكلان ٢٦٠، ٢٦١). وقد اتفقت هيئة السيد المسيح في القطعة الفاضمية سواء من حيث ملامح الوجه أو أسلوب رسم الشعر، مع العديد من الأيقونات البيزنطية المنفذة بالفسيغساء والتي تمثل أيضاً السيد المسيح، ومنها تلك الموجودة في كنيسة سانت صوفيا في كييف، وكذلك في دير دافنى بالقرب من أثينا، من القرن الخامس الهجرى/ ١١م^(٦١٩). كما تظهر التأثيرات البيزنطية أيضاً في صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، محفوظ فى مجموعة "كلكيان" رُسم عليه قسيس، تتدلى من يده اليمنى مبخرة على شكل مشكاة^(٦٢٠)، والرسم بصفة عامة عليه مسحة بيزنطية واضحة^(٦٢١).

ومما يلاحظ أن سحن الأشخاص فى التصاوير ذات الطابع المسيحى المنفذة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، قد امتازت بالوجه المسحوب، والعيون اللوزية الواسعة ذات النظرة العميقة الغير محددة الاتجاه، والحواجب الكثيفة المتصلة، وجميعها عناصر تشير إلى التأثير البيزنطى^(٦٢٢).

وتبدو التأثيرات البيزنطية أيضاً فى ملابس بعض الأشخاص المرسومين على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فرداء الشخص الذى يقود زرافة (لوحة ٣٥) جاء مشابهاً لملابس الخدم فى المخطوطات البيزنطية^(٦٢٣). كما أن الثنيات الطبيعية التى ظهرت فى ملابس بعض الأشخاص (الأشكال ١٩٩، ٢٥٧، ٢٦٣. لوحة ٤٢)، جاءت على نحو يدكرنا بطيات الثياب البيزنطية^(٦٢٤).

ومن ناحية أخرى فقد شاعت فى خلفيات رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، وضع أوانى مختلفة كالأبناريق والفازات (الأشكال ١٦٩، ١٧٠، ١٨٢، ١٨٣، اللوحات ٣٤، ٣٦، ٤٠، ٤١)، ومن المرجح أن هذا الأسلوب من الزخرفة كان من يمين التأثيرات البيزنطية أيضاً^(٦٢٥).

د - الخزف ذو الزخارف المحزوزة أو المحفورة تحت الطلاء: Incised and Carved Ware

شاع هذا النوع من الخزف فى أواخر العصر الفاطمى، وكانت زخارفه تُحز أو تُحفر فى بدن الإناء تحت طلاء زجاجى شفاف ذو لون واحد "Monochrome"، فتبدو بلون أكثر دكنة من لون الإناء لترسب الطلاء فى حزوز هذه الزخارف. وكان هذا النوع من الخزف منتشراً فى جميع أنحاء العالم الإسلامى؛ خاصة فى إيران والعراق ومصر^(٦٢٦)، وهو متأثراً فى طريقة تنفيذ زخارفه بأنواع من "البورسلين" و"السيلادون" الصينى أشهرها آنية "Yüeh" المستوردة من الصين فى عهد أسرة "سونج" (٩٦٠-١٢٧٩ م) والتى تزخرفها رسوم محزوزة أو محفورة^(٦٢٧).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بكمية كبيرة من هذا النوع من الخزف الذى يتضح فى زخارفه مميزات أسلوب الفنان سعد^(٦٢٨) ومدرسته، والتى يظهر فيها التأثير بخزف أسرة "سونج" سواء فى أسلوب الحفر أو الحز أو فى أشكال بعض الأوانى ورقة جدارها، أو ما يكسوها من طلاءات ملونة بديعة منها اللون الفيروزى أو زبدية اللون تشوبها زرقة، إلا أنه يلاحظ أن بعض هذه المنتجات قد استخدم فى تزيينها البريق المعدنى وهو أسلوب لم يكن معروفاً بالطبع فى الأوانى الصينية^(٦٢٩).

أما فيما يتعلق بزخارف هذا النوع من الخزف الفاطمى فقد استبعد فريق من الباحثين أن يكون لزخارف خزف أسرة "سونج" أى تأثير عليها، ويرون أن هذا التأثير قد اقتصر على الناحية الصناعية والتطبيقية فقط^(٦٣٠)، وإن كان يرى آخرون وجود ثمة تأثير لبعض زخارف خزف أسرة "سونج" فى هذا النوع من الخزف المصرى^(٦٣١). وواقع الأمر أنه يندر ظهور تأثيرات صينية فى زخارف هذا النوع من الخزف فى العصر الفاطمى، وربما كان العنصر الوحيد الذى ظهر فى بعض النماذج الفاطمية ويمكن رده إلى التأثير الصينى هو "الزهرة المفتحة - Open Flower" ^(٦٣٢) (لوحة ٤٧)، ذلك العنصر الذى كان محبباً فى زخارف الخزف منذ أواخر عصر أسرة "تانج" ^(٦٣٣) وفى أوائل عصر أسرة "سونج" ^(٦٣٤) (لوحة ٤٨)، كما يبدو فى أوانى "Yüeh- Yao" الذى يعتقد أن الفنان الفاطمى قد استوحى عنصر "الزهرة المفتحة" من نماذجها^(٦٣٥). كما يلاحظ فى أرضيات رسوم بعض الأوانى الفاطمية ظهور نقاط صغيرة تملأ الأرضية^(٦٣٦)، بحسب ما هو معروف فى بعض أوانى سيلادون أسرة "سونج" ^(٦٣٧).

وعلى أية حال فيبدو التأثير الصينى واضحاً بصورة أكبر فى أسلوب زخرفة بعض ظواهر الأوانى الفاطمية، إذ يلاحظ على بعض السلطانيات ظهور حزوز رأسية^(٦٣٨) بحسب ما هو شائع فى أوانى من عصر أسرة "سونج" ^(٦٣٩) (شكل ٢٦٣). كما نجد فى ظاهر بعض الأباريق أسلوباً زخرفياً لم يكن مألوفاً فى هيئة الأباريق الفاطمية، يقوم على تقسيم بدن الإبريق إلى حشوات رأسية بواسطة أضلاع تصل ما بين رقبة وقاعدة الإبريق (شكل ٢٦٤)، ومن المعتقد أن هيئة هذه الأباريق الفاطمية متأثرة بأوانى أسرة "Liao" الصينية^(٦٤٠) (١١٢٥-٩١٦ م).

وبما أن هذا النوع من الخزف قد تلى في ظهوره الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، ومن ثم فقد استمرت في زخارفه نفس الزخارف التي ألفناها في رسوم الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي، وإن كان قد أصابها ضعف ينم عن اضمحلال أصاب تلك الصناعة في أواخر العصر الفاطمي^(٩٤١). ومن هذه الزخارف: الزخارف النباتية (الأشكال ٢٦٥-٢٧٠)؛ والرسوم الأدمية (الأشكال ٢٧١-٢٧٣)؛ والرسوم الحيوانية (الشكلان ٢٧٤، ٢٧٥)، والطيور (شكل ٢٧٦)، والزخارف الكتابية أو شبه الكتابية (الشكلان ٢٦٨، ٢٧٧). وعن ثم فكان من الطبيعي أن تظهر في هذه الرسوم والزخارف بعض التأثيرات التي وجدناها في زخارف الخزف ذي البريق المعدني، وخاصة الأساليب السامرية التي تتضح بصفة خاصة في الزخارف النباتية المحورة (الأشكال ٢٦٦-٢٦٩)، وفي بعض الوجوه ذات الوضعة الثلاثية الأرباع (شكل ١٧١)، وفي منظر الشراب، والشرط حول العُضد (شكل ١٧٣). وكان للتأثيرات الإيرانية أهمية خاصة في رسوم الخزف الفاطمي ذي الزخارف المحزوزة أو المحفورة تحت الطلاء، إذ من الثابت أن إيران في العصر السلجوقي قد صدرت إلى مصر في أواخر العصر الفاطمي، نوعاً من الخزف ذي الزخارف المحزوزة أو المحفورة ذي الطلاء المتعدد الألوان، وهو الخزف المعروف باسم "لقبي"^(٩٤٢)، والذي عثر على قطع منه في حفائر الفسطاط، كما وجد بها قطع تالفة في القرن تشهد بأن الخزافين المصريين عملوا على تقليده^(٩٤٣). ويبدو تأثير الخزف "لللقبي" على الخزف الفاطمي ذي الزخارف المحزوزة أو المحفورة تحت الطلاء في رسوم الحيوانات واللوائف النباتية مع الأوراق النباتية المطولة الملفوفة، فجميعها مشابهة جداً لزخارف الأوانى التي صنعت في بلاد فارس^(٩٤٤). كما يلاحظ في بعض أوانى هذا النوع من الخزف الفاطمي، زخرفة شبه كتابية على هيئة حروف "الألف، اللام، الكاف" (الشكلان ٢٦٨، ٢٧٧) على شاكلة الزخارف التي ظهرت في بعض أوانى خزف "لقبي"^(٩٤٥). كما تظهر في بعض الأوانى الفاطمية زخرفة قوامها دوائر مترابطة مكونة بواسطة أشربة، تحصر في داخلها زخارف نباتية^(٩٤٦)، وهو أسلوب زخرفي يعد مشتقاً من زخارف خزف لقبي^(٩٤٧).

ومن ناحية أخرى فيلاحظ في بعض القطع الفاطمية أن زخارفها تقوم على أرضية من خطوط مائلة أو تهشيرات (الأشكال ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧٣)، وهو أسلوب زخرفي يُعتقد أنه مشتق من أوانى ترجع إلى شرق إيران^(٩٤٨)، وإن كان في نفس الوقت يلاحظ أن نفس هذه الخطوط المائلة أو التهشيرات قد ظهرت في أوانى من الخزف المحزوز ترجع إلى العراق وتؤرخ بالقرن السادس الهجري / ١٢م^(٩٤٩)، أي في نفس تاريخ القطع المصرية أيضاً. كما يلاحظ أن رسوم الحيوانات في هذا النوع من الخزف المصري المنسوب إلى الفترة من القرن الخامس إلى السابع الهجري / ١١-١٣م^(٩٥٠). قد امتازت بالرشاقة والحيوية مع استطالة البدن (الشكلان ٢٧٤، ٢٧٨، لوحة ٤٩)، وتلك سمة كانت ظاهرة في رسوم الحيوانات على الخزف السلجوقي^(٩٥١).

ويبدو أن زخارف هذا النوع من الخزف الفاطمي قد حملت أيضاً ثمة تأثيرات مغربية، حيث نجد في أحد الأباريق زخرفة نباتية على هيئة أوراق مطولة مدببة^(٩٥٢)، كانت

قد ظهرت من قبل فى زخارف الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ومن المعتقد أنها مشتقة من نماذج ترجع إلى قلعة بنى حماد^(٦٥٣). كما ظهر فى غطاء آنية زخرفة نباتية على هيئة مروحة نباتية مفصصة داخل شكل قلب^(٦٥٤)، وهو أسلوب زخرفى ظهر أيضاً فى بعض الأواني التى كشف عنها فى قلعة بنى حماد^(٦٥٥).

وقبل أن نختم الحديث عن التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف بمصر الإسلامية فى الفترة قيد البحث، يهمنى أن نشير إلى نوع من الخزف أشار إليه الرحالة "ناصر خسرو" عند زيارته لمصر فيما بين عامى ٤٣٩-٤٤١هـ / ١٠٤٧-١٠٥٠م، ذكر عنه "ويصنعون بمصر الفخار من كل نوع، وهو لطيف وشفاف بحيث إذا وضعت يدك عليه من الخارج ظهرت من الداخل، وتصنع منه الكؤوس والأطباق وغيرها، وهم يلونونها بحيث تشبه البلقلمون [البلقلمون] بلون مختلف فى كل جهة تكون بها"^(٦٥٦). وقد اختلفت آراء مؤرخى الفنون الإسلامية فى تحديد هذا النوع من الخزف، فبينما يرى البعض أن "ناصر خسرو" كان يقصد به الخزف ذى البريق المعدنى^(٦٥٧)، يرى آخرون أنه كان يعنى الخزف المخرم^(٦٥٨)، بل وهناك من يرى أن ما رآه ناصر خسرو ليس بخزف إنما هو نوع من الأواني الزجاجية، كانت تزخرف بألوان مختلفة من البريق المعدنى، وأن هذا النوع من الزجاج صنع تقليداً للبورسلين الصينى^(٦٥٩). ورغم صعوبة الوقوف على نوعية هذا المنتج الذى أشار إليه "ناصر خسرو"، فعلى أن نذكر أن مصر فى العصر الفاطمى قد عرفت صناعة الخزف المخرم^(٦٦٠)، ومن المؤكد أن الفنان سعد قد أقبل على إنتاجه، حيث وصلنا قطع من هذا النوع من الخزف محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، تحمل توقيع هذا الخزاف^(٦٦١)، وإذا كان هذا النوع من الخزف الفاطمى يعد تقليداً للبورسلين المستورد من الصين فى عهد أسرة "سونج"^(٦٦٢)، فمن الثابت أيضاً أن إيران قد أقبلت على إنتاجه خلال القرن السادس الهجرى / ١٢م^(٦٦٣).

المبحث الثانى

التأثيرات الفنية الوافدة على الخشب والعاج والعظم:
أ - الخشب:

كان من الطبيعى أن تستمر نفس الأساليب والعناصر الزخرفية التى سادت فى مصر وغيرها من المناطق التى شهدت الفتح الإسلامى، متبعة فى فن صناعة التحف الخشبية وزخرفتها فى أوائل العصر الإسلامى. ومن ثم فقد احتفظت التحف الخشبية التى وصلتنا عن العصر الأموى بالأساليب المحلية المعروفة فى كل قطر عن الأقطار الإسلامية والتى كان أغلبها مكونا من رواسب هلينستية ممتزجة ببعض التأثيرات البيزنطية والساسانية التى تتراوح درجة ظهورها بين الوضوح والغموض^(٦٦٤).

ومن أهم النماذج التى وصلتنا من الطراز الأموى فى مصر، حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٦٦٥) تؤرخ بالقرن الأول الهجرى / ٧م، قوام زخرفتها زهرية أو سلة فى أسفل المحور الرئيسى للحشوة، وهى تشبه هيئة السلال المعروفة فى الفن القبطى، ويزين حافتها شريط تشغله حبيبات لؤلؤ متجاورة، بحسب ما هو معروف فى الفن الساسانى، وعلى بدنها أشرطة من خطوط مائلة متوازية، ويخرج من هذه السلة فرعان نباتيان يتعدان ويتلاقيان فى تقاطع فيكونان شكلا دائريا مدببا من طرفيه ثم يلتقيان مرة أخرى فيكونان شكلا دائريا آخر مدبب من أسفل، ويخرج منهما أوراق نباتية قريبة من الطبيعة، وأوراق عنب خماسية وعناقيد عنب^(٦٦٦). وعلى الرغم من سيادة التأثير الهلينستى فى هذه الحشوة، وخاصة من حيث التقعر والتحدب فى قطاع العناصر وتفاوت المستويات أى التجسيم "Modelling"، وكذلك فى هيئة أوراق الشجر بوضعية الشكل ذات المحيط المسنن وبداخلها ثغرى نخيلى، بالإضافة إلى أوراق العنب الخماسية الفصوص وعناقيد العنب ذات الحبيبات الواضحة، فيلاحظ أن هيئة اندماج الفرعين النباتيين تخرج عن التقاليد الراسخة فى الفن الهلينستى الذى كان يحترم تمثيل الطبيعة إلى حد كبير^(٦٦٧)، وامتازت بشيء من التحوير الذى يعد ميزة للزخرفة الإسلامية^(٦٦٨). كما يلاحظ فى هذين الفرعين النباتيين ظاهرة انقسام العرق إلى قسمين بشق طويل فى محورة، وهى إحدى الظواهر البيزنطية التى يندر ظهورها فى القطع المنسوبة إلى مصر فى العصر الأموى^(٦٦٩).

وتوجد بمتحف الفنون الإسلامية ببرلين^(٦٧٠) حشوة تكاد تتطابق مع الحشوة السابقة سواء فى الموضوع أو فى أسلوب زخرفتها التى قوامها هيئة زهرية قريبة من أشكال الزهريات اليونانية من نوع "Canthare" ذى المقبضين الجانبيين الممتدين من الشفة العليا وملتصقين بالبدن، مع تحوير واضح فى مقبضى الزهرية المحصورة على اللوح الخشبى، حيث نجد التفريعات النباتية الجانبية تنثنى يمينا ويسارا لتحل محل المقبضين فى الأنية الإغريقية. ويخرج من الزهرية فرعان نباتيان يتعدان ويلتقيان، بحيث يكونا منطقتين بيضاويتين، يخرج منهما أوراق عنب خماسية وعناقيد عنب ذات حبيبات واضحة، وأوراق نباتية أخرى، وهى تشترك فى ذلك مع حشوة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وذلك بالإضافة إلى اتفاقهما فى أسلوب الحفر القائم على التجسيم الذى يتضح فيه التقعر والتحدب وتفاوت مستويات الحفر، وجميعها من المظاهر الهلينستية المعروفة كما سبق

الإشارة. كما يلاحظ أيضاً في حشوة متحف برلين نفس ظاهرة العرق المقسوم بواسطة شق طولى والتي وجدناها في حشوة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وأشرنا إلى صلتها بالفن البيزنطى. وإن كان فى نفس الوقت يراعى أن حشوة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تعد مبكرة عن حشوة متحف برلين، إذ وضحت فى الأخيرة بعض العناصر الأكثر تطوراً مثل الثقوب عند تلاقى فصوص أوراق العنب والتفرعات النخيلية الداخلية التى ابتعد بها الفنان بشكل أكثر عن أصولها الطبيعية، بالإضافة إلى أن حشوة متحف الفن الإسلامى قد احتفظت بأساليب قبطية واضحة فى الزهريه التى على هيئة السلال بينما هى فى حشوة متحف برلين زهريه ذات هيئة إغريقية الأصل. وفى ضوء ما سبق فقد أرخت حشوة متحف برلين بأوائل القرن الثانى الهجرى / ٨م أى فى أواخر العصر الأموى، ونسبت إلى الشام أو مصر^(٦٧١).

وعلى الرغم من أن زخارف هاتين الحشوتين الأمويتين كانتا مشبعتين بالتأثيرات الهلينستية، فقد وضح أن هناك ثمة تطور فيهما يدل على بداية تكوين الطراز الإسلامى الجديد فى هذه الفترة المبكرة من التاريخ الإسلامى، وخاصة فى هيئة تجويز الأفرع النباتية. ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن الزخرفة الرئيسية فى هاتين الحشوتين قوامها أشكال الزهريات أو السلال التى تخرج منها الأفرع ذات الأوراق النباتية، وعلى الرغم من أنه لا سبيل للإنكار أن تلك الزخرفة كانت شائعة فى الفن الإغريقى الرومانى بمصر^(٦٧٢)، وكذلك فى الفن القبطى^(٦٧٣)، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن أشكال الزهريات التى ينبثق منها أفرع تتصل بها أوراق نباتية وخاصة أوراق العنب، كانت من الزخارف المحببة والشائعة فى الفن الأموى بالشام، ووضحت بشكل مكثف فى زخارف قبة الصخرة التى ترجع إلى أعمال عبد الملك بن مروان سنة ٦٧٢هـ / ٦٩١م^(٦٧٤)، وأن هناك ثمة تشابه بين هيئة الزخريه فى حشوة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وأشكال الزهريات المنفذة فى قبة الصخرة^(٦٧٥).

ومن التحف الخشبية الهامة التى تُنسب إلى مصر فى بداية القرن الثانى الهجرى / ٨م، حشوة محفوظة بمتحف اللوفر بباريس^(٦٧٦)، قوام زخرفتها زهريه يخرج منها فى أسفل المنتصف فرعان نباتيان يفترقان ثم يتقاطعان فيفترقان ويتحدان مرة أخرى فيكونان منطقتين لوزيتى الشكل بداخل كل منهما حمامة على أرضية من الأفرع والأوراق النباتية. وعلى الرغم من أن هذا النقش قريب من نقش آخر عُثر عليه فى منطقة باويط بمصر وينسب إلى القرن السادس الميلادى^(٦٧٧)، فإن هيئة الأفرع الملتفة والأوراق النباتية فيه قريبة أيضاً من الزخارف النباتية المنفذة على الفسيفساء بالمسجد الأموى بدمشق وكذلك على الإطارات الخشبية بقبة الصخرة، كما أن هيئة الأفرع النباتية التى يزينها حرشفات لها ما يمثالها فى قصر الطوبة، ويضاف إلى ذلك أن هيئة الأفرع النباتية الممتدة التى تفرق وتجتمع لها ما يمثالها فى زخارف واجهة قصر المشى^(٦٧٨).

ومن التحف الخشبية التى وصلتنا من مصر وتنسب إلى أوائل القرن الثالث الهجرى / ٩م، حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٦٧٩) قوام زخرفتها صرتان متمائلتان فى الحجم والشكل، لكل منهما ستة فصوص من أنصاف، دوائر وتصلان بحلقة

رابطة كما تتصلان بإطار الحشوة من أعلى ومن أسفل بنصفي حلقات رابطة، ويشغل الصرة العليا منهما زخارف نباتية قوامها جدع أوسط من ثلاثة سيقان، يلتوى الجانبان ويخرج منهما في كل جانب حلزونان في كل منهما ورقة عنب خماسية. وينتهي الساق الأوسط في أعلاه بعنصر كأسى ذى سبلتين يعلوه عنصر كأسى آخر له فص أوسط برعمى الشكل وعنى جانبيه سبلتان تنتهيان بالتواءين في طرفيهما (شكل ٢٧٩). أما الصرة السفلى فتتوسطها دائرة بداخلها وريدة سداسية الفصوص، وحول الدائرة ستة أقواس تثبت عند نقاط التقائها أوراق عنب ختاسية الفصوص^(٦٨٠).

وترجع أهمية هذه الحشوة في أن "كريزويل" قد اعتمد على تشابه بعض عناصرها الزخرفية مع عناصر في قصرى المشتى والطوبة ليدعم رأيه بأن صناع المثلثات (A - C, D - L) في واجهة قصر المشتى^(٦٨١) كانوا من جماعتين من الأقباط، ومخالفته في ذلك لرأى بعض مؤرخى الفنون الإسلامية من أن إحدى هاتين الجماعتين كانت من الشاميين والأخرى من الأقباط. والدراسة في غنى عن الدخول في تفاصيل أمر صناع واجهة قصر المشتى، وما يعيننا في المقام الأول تحليل "فريد شافعى" للعناصر التى بنى عليها "كريزويل" رأيه السابق لما لها من أهمية خاصة في دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على التحف الخشبية في مصر. وقد أشار "كريزويل" إلى أربع نقاط تشابه بين زخارف هذه الحشوة وزخارف واجهة قصر المشتى، منها العنصر الكأسى في الحشوة المصرية (شكل ٢٧٩) والذى يرى فيه "كريزويل" أنه يشبه في توزيع سبلاته عنصراً في قصر الطوبة، وآخر في قصر المشتى (شكل ٢٨٠)، بينما يرى "فريد شافعى" أن أشكالاً عديدة من هذا العنصر قد وجدت في فسيفساء قبة الصخرة (٧٢هـ / ٦٩١-٦٩٢م) وفي كسوات عوارضها المعدنية (الشكلان ٢٨١، ٢٨٢)، وفي طبق من الفضة ينسب إلى عصر ما بعد الساساني (شكل ٢٨٣)، كما ظهر في أمثلة قبل العصر الإسلامى في غطاء تابوت من العصر الرومانى، بالإضافة إلى انتشاره في الزخارف الساسانية. وأن أقرب هذه الأمثلة إلى العنصر المصرى وعنصر المشتى هو عنصر قبة الصخرة (شكل ٢٨٢) لولا أن الالتواء لم يكمل إلى دائرة، وأن هذه الدائرة التى لم تكتمل ما هى في الحقيقة إلا تطور من إلتواء النهاية العليا لفصوص الأكانتس. ويمكن رؤية إحدى مراحل تطورها بوضوح في الأطراف العليا لأوراق تاجى العمودين للعقد فى كسوات عوارض سقف المسجد الأقصى (شكل ٢٨٤)، وترى وهى تامة التطور في تاج عمود آخر في خربة ممفجر (شكل ٢٨٥). وأن ذلك يدل على أن شكل هذا العنصر ليس له موضع خاص في قطر معين من أقطار الشرق الأوسط.

ونقطة التشابه الثانية التى أشار إليها "كريزويل" بين حشوة الخشب المصرية وقصر المشتى، هى الصتران التى تتكون كل منهما من ستة فصوص. والتى يرى "فريد شافعى" أنها قد استخدمت بتوسع كبير في زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة، حيث وجد بها صرر ذات ستة وثمانية فصوص. بل ويرى أنه وصلنا منها أشكال ذات أربعة فصوص في الزخارف البيزنطية في "رافنا" تصلها بدوائر أخرى حلقات رابطة كما فى زخارف الحشوة المصرية وواجهة المشتى. وهى ثالث نقاط التشابه التى أشار إليها "كريزويل".

أما النقطة الرابعة والأخيرة من نقاط التشابه التي أشار إليها "كريزويل" فهي الوريدة في بؤرة المنطقة السفلى المستديرة وفي مركزها قرص صغير مستدير. والتي يرى "فريد شافعي" أنها لا تخرج عن أن تكون تصرفاً هندسياً يمكن حدوثه في أي من الفنون. كما أنه وصلنا مثل هذه الوريدة في إحدى قطع سقف المسجد الأقصى وفصوص الوريدة مسننة وفي وسطها قرص كروي.

وقد ختم "فريد شافعي" تحليله هذا بأن أسلوب الزخارف والحفر على الحشوة موضع الدراسة قريب جداً من أسلوب الزخارف في أفاريز خشبية مثبتة في جدران جامع عمرو بن العاص في الجزء الذي لا يزال قائماً من أعمال عبد الله بن طاهر (٢١٢هـ/٨٢٧م)، مما يرجح نسبة هذه الحشوة إلى أول القرن الثالث الهجري/ ٩م، أي بعد تاريخ المشتى بنصف قرن، وليس إلى العصر القبطي كما يفهم من وصف "كريزويل" له. وأنه إذا كان هناك تأثير من أحد الطرفين على الآخر فالأرجح أن يكون التأثير آتياً من الشام إلى مصر وليس العكس^(٦٨٢).

وواقع الأمر أن ما أتى به "فريد شافعي" من أدلة تؤكد شيوع العناصر الزخرفية في هذه الحشوة في نماذج أموية بالشام وفي تواريخ أسبق من تاريخ هذه الحشوة، فهو أكبر دليل على أن مصر قد تلقت تأثيرات من بلاد الشام في العصر الأموي، وأنها قد امتدت إلى ما بعد ذلك، ومن الأمثلة التي تدعم ذلك بالإضافة إلى ما سبق: مجموعة من الحشوات الخشبية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، تنسب إلى أوائل القرن الثالث الهجري/ ٩م، منها حشوة^(٦٨٣) يزخرفها عدة أشربة أفقية، العلوى منها يحتوي على زخرفة على هيئة أسنان المنشار بأسفله شريط آخر يضم كلمة بخط كوفي تتكرر عدة مرات، ثم يأتي الشريط الثالث وهو أوسعهم ويحتوي على الزخرفة الرئيسية بالحشوة وقوامها منطقة وسطى مربعة تقريباً على جانبيها منطقتان مستطيلتان، ويشغل المنطقة الوسطى عدة دوائر متحدة المركز، أما المنطقتان الجانبيتان فيشغلها أشكال عقود متداخلة على مهاد من معينات دقيقة لمحارة ومشطوفة، ثم يلي هذه المناطق خط من زخرفة على هيئة أسنان المنشار، ويليه شريط مشغول بأشكال معينات، ثم خط من زخرفة أسنان المنشار^(٦٨٤) (شكل ٢٨٦).

ومنها حشوة أخرى^(٦٨٥) يزخرفها أيضاً أشربة أفقية، العلوى منها ضيق ويشغله نص كتابي بخط كوفي، ثم يليه شريط متسع يحتوي على الزخرفة الرئيسية، وقوامها ثلاث مناطق مستطيلة الوسطى منها تحتوي على دائرتين متحدتي المركز، بينهما شريط كتابي بخط كوفي وبداخل الدائرة الثانية أربع أوراق نباتية ثلاثية الفصوص، أما المنطقتان الجانبيتان فيشغلها أشكال عقود متداخلة على مهاد من المعينات، ويحد هذا الشريط من أعلى ومن أسفل خطان من زخرفة على هيئة أسنان المنشار، ويليه من أسفل شريط به مناطق مفرغة وأشكال معينات، ثم زخرفة من خط على هيئة أسنان المنشار^(٦٨٦) (لوحة ٥٠).

ومنها حشوة ثالثة بنفس المتحف^(٦٨٧) تحتوي أيضاً على أشربة أفقية تشغلها زخارف مماثلة للحشوة السابقة الوصف، وبهمنا منها أن نؤكد على العقود المتداخلة التي تشغل

المنطقتين الجانبيتين في الشريط الأوسط^(٢٨٨) (شكل ٢٨٧).

والحشوة الأخيرة منها^(٢٨٩) عبارة عن شريط طويل يشغله أشكال عقود متداخلة ليس لها أعمدة، وتقوم مباشرة على قاعدة عريضة تمثل الجزء الأسفل للحشوة (شكل ٢٨٨). وهي تشترك مع الثلاث قطع السابقة من حيث العقود المتداخلة التي تحتوى على خطوط محزوزة تتبع تقوس العقود^(٢٩٠).

ومما يلاحظ أن الزخرفة الرئيسية في الحشوات السابقة هي أشكال العقود المتداخلة، ومن المعروف أن الزخرفة بأشكال العقود المتداخلة كانت شائعة في بلاد الشام خلال العصر الأموي، ولراها تزين أعلى حشوة جصية من قصر الحير الغربي (شكل ٢٨٩)، محفوظة حالياً بالمتحف الوطني بدمشق، وتؤرخ فيما بين عامي (١٠١٥-١٠٩٠هـ / ٧٢٤-٧٢٧م)، ويؤكد "King" أن هناك علاقة مباشرة بين أشكال العقود المتداخلة في حشوات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وتلك التي تزين أعلى حشوة قصر الحير الغربي، كما يلاحظ أن التشابه بينهم لا يقتصر على هيئة العقود المتداخلة بل وأيضاً في الخطوط المحزوزة التي تتبع تقوس هذه العقود^(٢٩١).

ومما سبق يتضح أن فكرة العقود المتداخلة في حشوات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يمكن ردها إلى التأثير بتلك التي ظهرت في قصر الحير الغربي، وهو دليل آخر يؤكد من ناحية قوة تأثير بلاد الشام في العصر الأموي على زخارف التحف الخشبية في مصر، ومن ناحية أخرى تؤكد وهن ما ذهب إليه "كرزويل" الذي استند على أن تشابه العقود المتداخلة في الحشوات المصرية مع أشكال الدوائر المتقاطعة في المثلث (C) بواجهة قصر المشتى تدل على صناعة الفنانين الأقباط لها، إذ من الملاحظ أن هناك فارق واضح بين أشكال العقود المتداخلة في الحشوات المصرية وبين الدوائر المتقاطعة في واجهة المشتى^(٢٩٢).

كما يلاحظ أن حشوات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قد احتوت على أشرطة يزخرفها خطوط على هيئة أسنان المنشار، وأن الزخرفة التي على هيئة أسنان المنشار كانت شائعة في التحف الخشبية التي تنسب إلى العراق في أواخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث الهجريين / ٨-٩م^(٢٩٣).

ومن أهم التحف الخشبية التي عُثر عليها في مصر، حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٢٩٤) تنسب إلى أواخر القرن الثاني الهجري / ٨م أو أوائل القرن الثالث الهجري / ٩م. والحشوة مقسمة إلى سبع مناطق مربعة تقريباً، محصورة بين شريطين كتابيين ضيقين مكتوبين بخط كوفي بسيط بهما نص من آية الكرسي ينتهي بعبارة "حسبي الله ونعم الوكيل"، وللحشوة إطار من زخرفة على هيئة أسنان المنشار. أما بالنسبة للسبع مناطق المربعة، فيشغل ثلاث منها زخرفة مكونة من ثلاث كرات أو دوائر يحف بها من اليمين واليسار عنصران عجنان (شكل ٢٩٠)، وبنين هذه المناطق الثلاث منطقتان يشغل كل منهما عقد متعدد الفصوص محمول على عمودين، ويؤطر هذا العنصر المعماري حبيبات لؤلؤ مثقوبة، ويتوسط كل عقد منهما ساق يعلوه فص كنصل الرمح - ربما يقصد بها شجرة

الحياة- وعلى جانبها حلزونات وأوراق نباتية (لوحة ٥١)، وبطرفي الحشوة المربعان الأخيران ويشغل كل منهما أنصاف مراوح نخيلية. ويفصل بين هذه المناطق أشرطة ضيقة. على جانبي المنطقة الوسطى شريطان يشغلها سلسلة من صلبان متلاصقة. أما الأشرطة على جانبي المناطق الأخرى، فيشغل كل منهما دوائر أو حبيبات لؤلؤ^(١٩٥).

وقد اختلفت آراء مؤرخي الفنون الإسلامية في تحديد موطن صناعة هذه الحشوة. فقد اعتبر البعض أنها صنعت بالعراق وصدرت إلى مصر، وذلك بناء على احتوائها على مميزات ذات صلة وثيقة بمثيلاتها في تحف العراق، كالشريطين المشغولين بأشكال الصلبان المتلاصقة^(١٩٦)، إلى جانب وضوح التأثيرات الساسانية القوية فيها؛ والتي تتضح في هيئة الأوراق الجناحية التي يعتقد أنها مشتقة من زوج الأجنحة في تيجان الملوك الساسانيين^(١٩٧) وذلك إلى جانب شجرة الحياة وحبيبات اللؤلؤ.

أما من نسبوا هذه القطعة إلى مصر فحجتهم أنه قد عثر عليها فيها، وأن ما ظهر بها من تأثيرات ساسانية يرجع إلى أن الفرس قد حكموا مصر في العصر الساساني وقت أن كانت البلاد فيه تابعة للدولة البيزنطية، وليس من المستبعد أن يكونوا قد تركوا أثراً من فنونهم في الفنون المصرية^(١٩٨).

والحق فإن التأثيرات الساسانية واضحة كل الوضوح في الحشوة سابقة الوصف، كما أن لزخارفها صلة وثيقة بزخارف التحف الخشبية العراقية المعاصرة وخاصة تلك التي عثر عليها في تكريت، سواء من حيث أسلوب الزخرفة أو من حيث أشكال العناصر الزخرفية^(١٩٩)، كالنقود المفصصة المحمولة على أعمدة، والأوراق النباتية الثلاثية، والمناطق المحصورة بين أشرطة تحتوى على صلبان متصلة، وزخرفة أسنان المشمار^(٢٠٠). وعلى الرغم من أن كل هذه الأدلة ترجح أن العراق هي موطن صناعة هذه الحشوة، فلا يزال احتمال كونها قد صنعت في مصر أمراً وارداً، وأنها قد وقعت تحت تأثير عراقي شديد، وسواء صح هذا الرأي أم ذاك فمما لا شك فيه أن هذه الحشوة تعد دليلاً واضحاً على قوة الصلات الفنية بين مصر والعراق في أوائل القرن الثالث الهجري / ٩م.

ويتضح مما سبق أنه برغم تعدد المصادر والتأثيرات التي ظهرت في زخارف الأخشاب بمصر الإسلامية حتى النصف الأول من القرن الثالث الهجري / ٩م، سواء أكانت هلينستية أم بيزنطية أم ساسانية فقد وقعت على هذه الزخارف ثمة تأثيرات أموية شامية، بل وليس من المستبعد تأثرها أيضاً بتأثيرات فنية عراقية.

أما وإن انتقلنا إلى دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الأخشاب في العصر الطولوني (٢٥٤-٢٩٣هـ/ ٨٦٨-٩٠٥م)، فمما لا شك فيه أن هذا العصر كان إيذاناً بسيادة التأثيرات العراقية السامرية في شتى أنواع الفنون الطولونية، وتكشف الكميات الهائلة التي وصلت من الأخشاب الطولونية عن تأثرها الشديد بأسلوب وزخارف طراز سامراء الثالث الذي ظهر على البص ثم الخشب في مدينة سامراء، حتى إن بعض النماذج الخشبية الطولونية تكاد تكون نسخاً مطابقة لبعض التحف الخشبية التي عثر عليها في مدينة سامراء.

وقبل الشروع فى تناول النماذج الطولونية التى تأثرت بطراز سامراء الثالث، يعمنا أن نشير إلى أن هذا الطراز الذى ظهر أولاً فى الحفر على الجص والخشب فى مدينة سامراء فى القرن الثالث الهجرى / ٩م، قد امتاز بأسلوب حفر جديد لم يكن معروفاً فى منطقة الشرق الأدنى قبل القرن الثالث الهجرى / ٩م وهو الأسلوب الذى اصطلح على تسميته بالحفر المائل أو المشطوف Beveled or Slant Carving وأن أسلوبه التقنى يختلف تماماً عن الأساليب التى كانت معروفة فى الفن الساسانى والفن المسيحى المبكر. كما أن العديد من العناصر الزخرفية التى صحبتها لم تكن معروفة فى فنون ما قبل الإسلام فى سوريا والعراق وبلاد فارس^(٢٠١). وقد أثبتت مناقشات عديدة بين مؤرخى الفنون الإسلامية حول أصل هذا الأسلوب والتقنى وتلك العناصر الزخرفية، فبينما يرى القاسم الأعظم من هؤلاء العلماء رد هذا الأسلوب وتلك العناصر إلى منطقة آسيا الوسطى، وأنها وصلت إلى سامراء عن طريق الأتراك، فقد شكك آخرون فى أن يكون للفن التركى تأثير على طراز سامراء الثالث. وعلى الرغم من أن طراز سامراء الثالث على الجص قد تمثل تماماً فى التحف الخشبية الطولونية، فيفضل الباحث إرجاء مناقشة هذا الموضوع إلى حين دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الزخارف الجصية الطولونية، إذ أن طراز سامراء الثالث على الجص كان هو الموحى لظهور هذا الطراز على الخشب.

وعلى أية حال فيتجلى تأثير طراز سامراء الثالث على الخشب الطولونى فى ثلاث حشوات تمثل كسوة باطن ثلاث أعتاب لاتزال قائمة فى جامع أحمد بن طولون، وهى قريبة فى أسلوب تنفيذ زخارفها لحشوات مماثلة من سامراء، حتى أن إحداها - بأعلى المدخل المستخدم حالياً لدخول الزوار بالرواق الشرقى - (لوحة ٥٢) تكاد تكون نسخة طبق الأصل من حشوة خشبية عثر عليها فى قصر الجوسق الخاقانى بسامراء^(٢٠٢) (شكل ٢٩). ويحتفظ متحف اللوفر بباريس بحشوة خشبية^(٢٠٣) من العصر الطولونى، تمتاز إلى جانب استعمال أسلوب الحفر المائل أو المشطوف، بزخارفها التى على هيئة خطوط منحنية تنتهى فى طرفيها بقوسين متقابلين^(٢٠٤)، وهى فى ذلك قريبة الصلة بزخارف حشوات خشبية عثر عليها فى قصر الجوسق الخاقانى بسامراء^(٢٠٥)، كما أنها شبيهة أيضاً بزخارف حشوة خشبية يباطن أحد أبواب الجامع الطولونى (لوحة ٥٢)، وقد حدا هذا التشابه إلى الاعتقاد بأن حشوة متحف اللوفر السابقة كانت تمثل أيضاً جزءاً من زخارف سقف الجامع الطولونى، أو لأثر آخر معاصر له^(٢٠٦).

كما يحتفظ متحف اللوفر بحشوة خشبية أخرى^(٢٠٧) ترجع إلى العصر الطولونى، قوام زخرفتها زهرة لوتس مرصعة بالعيون بين مفترق أوراقها، يعلوها زهرية بأسفل منتصفها قرص^(٢٠٨)، وزخارف هذه الحشوة وجدت باختلاف بسيط منفذة على الجص فى سامراء، كما هو فى (المنزل رقم ١٢ حجرة ٧)^(٢٠٩)، وكذلك على بعض الحشوات الخشبية التى عثر عليها فى قصر الجوسق الخاقانى بسامراء^(٢١٠).

وبصفة عامة فإن الحشوات الطولونية ذات العناصر الزخرفية النباتية أو الهندسية المجردة شكل ٢٩٢، اللوحات ٥٣ - ٥٥) قد اتفقت مع مثيلاتها فى سامراء، سواء أكانت

تحف خشبية (اللوحتان ٥٦، ٥٧) أو جصية. ومن مظاهر هذا الاتفاق على سبيل المثال شيوع العناصر والأوراق الكأسية واللوزية والجناحية وأنصافها المتميزة بكبر حجمها، مع وجود التجويف في قاع العناصر الجناحية والكأسية، كما تظهر فيها الأقراص والحزوز، وذلك إلى جانب تلاصق العناصر بحيث تتمم بعضها البعض ولا تترك فراغاً بينها، وكذلك خروج العناصر النباتية من بعضها مباشرة مما أدى إلى قصر العروق أو العدامها، وذلك بالإضافة إلى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف^(٧١١).

هذا ولم يقتصر تأثير طراز سامراء الثالث على التحف الخشبية الطولونية، على الزخارف النباتية أو الهندسية المجردة، إذ وصلنا عدة نماذج تُنسب للعصر الطولوني محفور عليها أشكال طيور أو حيوانات محورة، منفذة أيضاً بحسب طراز سامراء الثالث. ومن تلك التحف، حشوتان محفوظتان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٧١٢)، بكل منهما شكل لحمايتين متقابلتين بينهما زخرفة نباتية، وقد لونت بعض تفاصيل الحمايتين باللون الأحمر والأزرق والأبيض، ويحد رقبتى الطائرين شريط به صف من حبيات متجاورة (لوحة ٥٨)، والحفر في هاتين الحشوتين منفذ بحسب طراز سامراء الثالث ذى الحفر المشطوف أو المائل^(٧١٣)، كما أن العناصر النباتية التى على هيئة زهرة اللوتس والأوراق الجناحية ذات صلة وثيقة بمثيلاتها المنفذة على الجص والخشب في سامراء.

كما يحتفظ متحف اللوفر ببarris بحشوة خشبية أخرى، تنسب إلى العصر الطولوني^(٧١٤)، تمثل زخرفتها طائراً محوراً، جناحه وساقاه على هيئة فروع نباتية ونقوش حلزونية الشكل، وللطائر عنق طويل ويتدلى من منقاره ورقة نباتية (شكل ٢٩٣)، وهو شبيه إلى حد ما مع نقش لطائرين على حشوة خشبية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى العصر الطولوني، كما أن هيئة المنحنيات فيها قريبة لتلك التى نفذت على إحدى الحشوات الخشبية، أسفل عتب أحد أبواب الجامع الطولوني^(٧١٥)، وبالإضافة إلى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف في حشوة متحف اللوفر فإن هيئة بعض الزخارف النباتية وخاصة زهرة اللوتس ذات القرصين عند مفترق البتلات قريبة في هيئتها لمثيلاتها على الجص والخشب في سامراء.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بحشوة من الخشب^(٧١٦) تنسب إلى العصر الطولوني، عليها نقش شديد التحوير يبدو من الوهلة الأولى أنه يمثل طائرين متدبرين حور جناحيهما وساقيهما على هيئة لفائف نباتية (لوحة ٥٩)، في أسلوب قريب من حشوة اللوفر السابق وصفها، على أن المتأمل لحشوة متحف الفن الإسلامي هذه، قد يجدها تمثل أيضاً رأس أسد، ورغم شدة التحوير فيها فمن المستطاع تمييز العينين والأنف والشاربين، بل والمعرفة أيضاً. وعلى أية حال فبالإضافة إلى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف في هذه الحشوة، فيبدو تأثير سامراء عليها أيضاً من حيث الموضوع، إذ عثر على حشوة خشبية في قصر الجوسق الخاقاني بسامراء، عليها نقش لطائرين يخزجان من بين المراوح النخيلية في أسلوب قريب من حشوة متحف الفن الإسلامي^(٧١٧)، كما يبدو تأثير سامراء أيضاً واضحاً في هيئة أزهار اللوتس الثلاثية البتلات، ذات الثقبين عند مفترقها. وفي حالة ما إن كان هذا

النقش يمثل رأس أسد، فيجب أن يُرد أيضاً وبشكل مباشر إلى التأثر بفتون سامراء. حيث كان هذا النوع من الزخارف شائعاً على الجص في سامراء^(٧١٨).

ومما ينبغى لفت الأنظار إليه أن سيادة طراز سامراء الثالث في زخرفة الأخشاب خلال العصر الطولوني، لم تحل دون احتفاظ بعض التحف الخشبية التي ترجع إلى هذا العصر ببعض الأساليب التي كانت سائدة في زخرفة الأخشاب قبل العصر الطولوني. أي متبعة للطراز الأموي. إذ يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بحشوة خشبية^(٧١٩) تحمل تاريخ سنة ٢٨٧ هـ / ٩٠٠ م، قوام زخرفتها ثلاثة أسطر من كتابة بالخط الكوفي. وفي طرفيها سرتان، يشغل اليمنى منهما رسم غزالة بين فروع ووريقات نباتية حفرت هي والغزالة بتحوير وضعف وعلى مستويين. ومما لوحظ أن جميع هذه الزخارف لازالت تحتفظ بالطابع والأسلوب الأموي برغم ضعفه، وأن ذلك في تاريخ يأتي بعد بناء الجامع الطولوني (٢٦٥ هـ / ٨٩٧ م) الذي كان بناؤه بمثابة نقطة التحول نحو الأسلوب العباسي الذي نشأ ونضج في سامراء. ووجود الزخارف الأموية في الحشوة السابقة التي ترجع إلى نهاية القرن الثالث الهجري/٩ م، دليلاً على أن أسلوب سامراء لم يقض عليها، كما تدل أيضاً على بقاء رواسب من الأساليب الهلنستية والمسيحية في زخرفة الأخشاب في نهاية القرن الثالث الهجري/٩ م^(٧٢٠)، وإن كان يلاحظ في نفس الوقت ضعف تلك الرواسب وندرتها.

ومما ورد وله صلة بالتحف الخشبية الطولونية إشارة تفيد بوجود ثمة تشابه بين زخارف بعض الحشوات الطولونية - شكل الطائر في حشوة متحف اللوفر^(٧٢١) (شكل ٢٩٣)، وشكل الطائرين في حشوة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٧٢٢) (لوحة ٥٩) - مع زخرفة لطارف على تحفة برونزية من الفن الاسكندريناوي عثر عليها في جزيرة جوتلند بالسويد^(٧٢٣) (شكل ٢٩٤) وخاصة في أسلوبهم القائم على الحركات الدائرية والمنحنيات الملتوية على هيئة ليات. ومما يلاحظ أن تحفة جوتلند تسبق في تاريخها التحفتين الطولونيتين بحوالي قرنين من الزمان. كما ورد أيضاً ما يفيد بأن أسلوب رسم الطيور في الحشوات الطولونية السابقة - القائم على الأسلوب المتماوج - قد طبق على عناصر زخرفية حيوانية في تحف من البرونز الدانيوبي خلال القرن السادس الميلادي، كما هو واضح في بعض التحف البرونزية المحفوظة بمتحف بودابست بالمجر. وقد فسر هذا التشابه بتقارب الظروف التي عاش فيها العرب وأهل تلك المناطق من أوروبا - خضوعهم لحياة الترحل - فتتج من خضع لمبادئ مشابهة، مصدرها غير مشعور به^(٧٢٤). هذا وقد شككت دراسة الصلات الحضارية بين مصر وأهل تلك المناطق من أوروبا في صحة ذلك الاستنتاج، ورجحت أن الحلقة المفقودة بين التحف الطولونية والأوربية، ربما كانت تكمن في الشعوب التركية وفنونها، حيث كان لأهل تلك الشعوب علاقات قوية مع كل من العراق ومصر من ناحية ومع شرقي وشمال أوروبا من ناحية أخرى^(٧٢٥). وقد تتضح هذه الصورة بشكل أكثر عند دراسة التأثيرات الفنية الواحدة على الزخارف الجصية. إذ سنتطرق إلى تشابه بعض زخارف سامراء مع بعض الزخارف التي وصلتنا من هذه المناطق في أوروبا.

أما وإن انتقلنا إلى دراسة التأثيرات الفنية الواحدة على التحف الخشبية بمصر خلال

العصر الفاطمي، فكان من الطبيعي - كما سبقت الإشارة - ألا تنقطع الأساليب التقنية والزخرفية التي كانت سائدة من قبل بمجرد وصول الفاطميين إلى مصر، إذ استمرت الأساليب الطولونية المشبعة بالتأثيرات السامرائية فترة من الزمن^(٧٢٦) حتى تكون الطراز الفاطمي الجديد، وقد قدر لتلك الأساليب أن تسود في زخرفة الأخشاب الفاطمية حتى أوائل القرن الخامس الهجري / ١١م^(٧٢٧)، وأطلق على فترة القرنين الرابع والخامس الهجريين / ١٠-١١م طراز الانتقال^(٧٢٨) أي الانتقال من الطراز الطولوني السامرائي إلى الطراز الفاطمي.

ويعد الباب الذي صُنِعَ للجامع الأزهر في عهد الخليفة الحاكم بأمر الله، المحفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٧٢٩)، والذي ينسب إلى عام ٤٠٠هـ / ١٠١٠م - تاريخ تجديد الخليفة الحاكم لهذا الجامع - أحد النماذج الفاطمية المبكرة التي توضح استمرار طراز سامراء الثالث في أوائل العصر الفاطمي، إذ يلاحظ في زخارف بعض حشواته استمرار أسلوب القطع المشطوف (اللوحات ٦٠، ب، ٦١) الذي تميز به الطراز الطولوني^(٧٣٠)، هذا بالإضافة إلى أن بعض الحشوات المستطيلة في هذا الباب محفور عليها تفرعات من الفروع النباتية العباسية الأسلوب التي تكون أشكالاً متقابلة^(٧٣١).

ومن تلك النماذج أيضاً حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٧٣٢) ترجع إلى النصف الأول من القرن الخامس الهجري / ١١م، تمثل رأسي فرسين متدبرين في وضع متماثل (لوحة ٦٢، شكل ٢٩٥)، ويلاحظ فيها أن أسلوب الحفر لا يزال يحتفظ برواسب من أسلوب طراز سامراء الثالث^(٧٣٣)، كما أن بعض عناصرها النباتية منفذة بحسب الأساليب العباسية التي كانت شائعة في مصر خلال العصر الطولوني.

كما وصلتنا عدة نماذج من الأخشاب الفاطمية ترجع إلى النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي والرابع الأول من القرن الثاني عشر الميلادي، تظهر بها أيضاً بقايا من الطراز الطولوني المتأثر بأسلوب سامراء الثالث، ومنها على سبيل المثال باب خشبي^(٧٣٤) (اللوحتان ٦٣، ٦٤) وعدة ألواح^(٧٣٥) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عثر عليها في مجموعة قلاوون، وترجع في الأصل إلى القصور الفاطمية (اللوحتان ٦٥، ٦٦، الأشكال ٢٩٦-٢٩٨)، وألواح عثر عليها في مدفن شجرة الدر (٦٤٨هـ / ١٢٥٠م)، (الشكلان ٢٩٩، ٣٠٠)، وترجع في الأصل إلى العصر الفاطمي، وكذلك عدة حشوات خشبية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٧٣٦) (لوحة ٦٧)، إذ لاتزال الزخارف النباتية فيها تحتفظ بظاهرة تلاصق العناصر والحفر المشطوف، مع استمرار بعض العناصر الزخرفية ذات الأصل السامرائي^(٧٣٧).

ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن التكوين الزخرفي في ألواح قلاوون (شكل ٣٠١)، وألواح شجرة الدر (شكل ٣٠٢) قوامه شريطان ضيقان من أعلى ومن أسفل يحصران شريط أوسط عريض مقسم إلى مناطق هندسية سداسية أشبه بمستطيلات أفقية مدببة الطرفين بالتبادل مع نجوم ثمانية الرؤوس، أربعة منها مثلثة، وأربعة أنصاف دوائر في وضع متبادل^(٧٣٨)، وصفها "زكي محمد حسن" بأنها جامات رباعية الشكل، وأشار إلى أن "جورج

مارسيه" نبه إلى أن هذه المربعات القائمة على إحدى زواياها والتي يقطع كل ضلع عن أضلاعها قوس صغير إلى الخارج، قد ظهرت في الزخارف الجصية التي كشفت في سامراء. وأعتقد أنها انتقلت منها إلى زخارف العصر الفاطمي^(٣٨). وإذا صح ما ذهب إليه "مارسيه" بشأن تشابه تلك الأشكال الهندسية في الأخشاب الفاطمية مع تلك التي كشف عنها في زخارف سامراء الجصية، فليس من المستبعد أن تكون مثل هذه الزخارف قد عرفت أيضا في مصر خلال العصر الطولوني بتأثير من زخارف سامراء، إذ يصعب الاعتقاد بأن تأثير زخارف سامراء التي ترجع إلى القرن الثالث الهجري / ٩م، قد ظهرت فجأة وبدون وسيط في زخرفة الأخشاب الفاطمية التي تنسب إلى النصف الثاني من القرن الخامس الهجري / ١١م.

ولعل أهم ما يميز زخارف الأخشاب الفاطمية السابقة التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن الحادي عشر والرابع الأول من القرن الثاني عشر الميلادي^(٣٩) هو انتشار رسوم الكائنات الحية من آدميين وحيوانات وطيور إلى جانب أشكال الكائنات الخرافية، وذلك بالإضافة إلى تنوع موضوعاتها التصويرية. وتعد ألواح بيمارستان قلاوون من أهم نماذج هذه الفترة، وقد تعددت الموضوعات التي نفذت عليها فنجد من بينها مناظر شراب وطرب ورقص وصيد، ومواكب حرب وتجارة وحج. ومن بين مناظر الشراب، ما يمثل أميرا جالسا على أريكة وفي يده اليمنى كأس، وفي اليسرى زهرة، وعلى رأسه عمامة ضخمة، وإلى يساره الساقى يصب الخمر في كأس وإلى يمينه تابع يقدم إليه صينية ذات غطاء. وعن مناظر الطرب؛ رسوم لمطربين أو مطربات وعازفين وعازفات يعزف بعضهم على القيثارة أو العود أو القانون أو الناي أو المزمار. ومن مناظر الرقص؛ رسوم لراقصين أو راقصات، يقف بعضهم في وقفة تشبه لاعبي الشيش وفي يدى كل منهم أو منهن منديلا. كما نجد عرضا لشبه قتال بين رجلين أو لرقصة عسكرية تبدو كأنها قتال، بما يحمله كلا الرجلين من درقة وسيف. ومن مناظر الصيد؛ ما يمثل أمير يصيد بالباز أو يصيد أسدا وهو راكب فرسة أو يهجم عليه وهو مترجل شاهرا سيفه ويحتمى بترسه. ومن بينها رسوم طيور جارحة ومعها فريستها. كالغزال والبط. كما نجد أيضا رسوما لرجال تسير منفردة أو بجانب إبل عليها هودج أو أحمال من البضائع، أو رجلين يلبسان خوذين وفي يد كل منهما رمح طويل، وأحدهما رابط في ظهره درقة مستديرة. ومن بينها كذلك أشكال لكائنات خرافية أهمها أبو الهول، ورسوم كائنات لها جسم طائر ورأس امرأة، وذلك بالإضافة إلى رسوم طيور وحيوانات مختلفة كالباز والطاووس والتمسك والأرنب^(٤٠). ومما يلفت النظر أن كثيرا من هذه الموضوعات التصويرية أو العناصر الزخرفية ذات صلة بمثلاتها المنفذة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.

ولعل أهم ما أثير حول تلك الموضوعات التصويرية التي شاعت في زخارف الأخشاب الفاطمية - في المرحلة الثانية - هو محاولة كثير من مؤرخي الفنون الإسلامية وغيرهم، لصق تلك الموضوعات بالفن القبطي، بل واعتبارها كانت إحياء له^(٤١)، يُلْ ويل ذهب البعض إلى أن الألواح الفاطمية التي عثر عليها في بيمارستان قلاوون تدل

موضوعاتها الزخرفية ودقة صناعتها والتفاصيل الهلينستية والساسانية والبيزنطية على أنها صناعة قبطية، ولا يكاد الإنسان أن يفرقها عن مثيلاتها في كنيسة دير البنات (ق ١١ م)، فضلاً عن شدة شبه موضوعاتها الزخرفية مع مناظر الصيد والحيوانات في حجاب كنيسة الست بربرة^(٧٤٣).

وواقع الأمر أنه عند دراسة الموضوعات التصويرية على الأخشاب في العصر الفاطمي فيجب ألا تُدرس بمعزل عن سائر الفنون التطبيقية في هذا العصر، وقد سبقت دراسة ظاهرة انتشار رسوم الموضوعات الآدمية والحيوانية والكائنات الخرافية على الخزف الفاطمي بوجه عام والخزف ذي البريق المعدني على وجه الخصوص، ووضح صعوبة رد تلك الظاهرة إلى التأثيرات القبطية، ومن ثم فمن الأنسب رد ظاهرة انتشار الموضوعات الحية والخرافية على الخشب الفاطمي إلى نفس أسباب ظهورها على الخزف^(٧٤٤) - كما سيشار إلى ذلك فيما بعد - بل ومن الطبيعي أن تكون زخرفة الأخشاب التي استخدمت في الكنائس القبطية قد سارت وفق نمط الزخرفة السائد في العصر الفاطمي، لاسيما على مادة الخشب^(٧٤٥). وعلى الرغم من أن "ديماند" كان متعسفاً، إلى حد كبير في حكمه القاطع على أن حجاب كنيسة الست بربرة كان من صناعة الفنانين الأقباط^(٧٤٦) إلا أنه لم يستطع أن ينكر أن الثراء والتنوع في زخرفة هذا الحجاب تعتبران من خصائص الأسلوب الفاطمي، بل ويرى أن زخارف هذا الحجاب "متأثرة بعض الشيء بالتقاليد القبطية" أي ينفي كون زخارف هذا الحجاب قد خضعت لتأثيرات قبطية قوية، بل والأكثر من ذلك أنه ذكر أن الزخارف الحيوانية "الفاطمية" فيه قد صنعت بطريقة أساسها الاتجاهات السائدة في سائر بلاد العالم الإسلامي^(٧٤٧). مما يؤكد ما ذهب إليه الباحث من أن زخارف الأحجبة في الكنائس القبطية كانت تسير وفق الأساليب الزخرفية الفاطمية، وأنه إن جاز أن يكون هناك تأثيرات من جانب على الآخر فيرجح أن يكون التأثير قد وقع من الأساليب الفاطمية على تلك الأحجبة^(٧٤٨)، ففي ثلاثة أحجبة في كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة^(٧٤٩)، تنسب إلى المرحلة الفاطمية الثانية (النصف الأول من القرن ١١ م، الربع الأول من القرن ١٢ م)، يلاحظ أن كثيراً من حشواتها تتبع نفس المميزات التي رأيناها في حشوات الأبواب والألواح الفاطمية التي عثر عليها في يمارستان قلاوون، وخاصة من حيث التقسيم إلى مناطق هندسية نجمية وغيرها، بالإضافة إلى وجود بعض العناصر العراقية الأصل، إلى جانب عناصر الطيور والحيوانات، والرسوم الآدمية - التي جاء بعضها بطبيعة الحال يمثل موضوعات مسيحية - بل والأكثر من ذلك أن أحد هذه الأحجبة في تلك الكنيسة قد احتوت زخارف بعض حشواتها على عناصر متلاصقة لا زال بها بقايا كثيرة من مميزات الطراز الطولوني^(٧٥٠) كما هو في التحف الخشبية الفاطمية التي ترجع إلى هذه المرحلة. ومن ناحية أخرى فإن زخارف وموضوعات حجاب كنيسة الست بربرة لا تختلف عن تلك التي مثلت على التحف الخشبية الفاطمية كالتي عثر عليها في يمارستان قلاوون. بل ومع كثير من التحف الزخرفية الفاطمية، وذلك من حيث تصوير مناظر البلاط؛ كالفارس الذي يصطاد بالباز وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارح على أهبة الانطلاق، وذلك

بالإضافة إلى مناظر الطوب والرقص، ومناظر انقراض الحيوانات المفترسة على حيوانات اليفة، وغير ذلك^(٧٥١)، كما أن بعض الزخارف في هذا الحجاب، كالنصر الذي على هيئة الطائرة "Kite- Shape" شبيه بزخارف مماثلة ظهرت محفورة في الحجر بالمنذنة الغريبة لجامع الحاكم بأمر الله (٣٨٠-٤٠٣هـ / ٩٩٠-١٠٣٣م)، وكذلك على الخشب في الوجه الخلفي لمحراب السيدة رقية^(٧٥٢) (فيما بين سنتي ٥٤٩ و٥٥٥هـ / ١١٥٤-١١٦٠م) (لوحة ٧٥). ومن ناحية أخرى فمما يلاحظ أن الموضوعات التصويرية في الأخشاب الفاطمية قد امتازت بصفة اتواقعية والطبيعية، كما تنوعت فيها الحركة. وامتازت بشدة العناية بالتفاصيل في الرسم مع الرقة في الحساسية الفنية^(٧٥٣)، وهي سميات يصعب البحث عنها في خصائص الفن القبطي الذي امتاز بالتجريد التام وبضعف رسومه وركائزها^(٧٥٤). وبالإضافة إلى ذلك فمما لوحظ أيضاً إلى جانب ما تمتعت به رسوم الكائنات الحية - آدمية وحيوانية وطيور - والكائنات الخرافية، في الأخشاب الفاطمية، من حيوية وحركة ودقة وإتقان في الحفر - إلى حد كبير - فإن رسوم الحيوانات بوجه خاص قد دبت فيها الحياة والقوة والحركة مع بداية العصر الفاطمي. ثم أخذت في التطور ببطء حتى كمل نضوجها في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري / ١١م، كما هو واضح على سبيل المثال في ألواح قلاوون^(٧٥٥). ثم تابعت سير تطورها في القرن التالي. وبطبيعة الحال لانستطيع نسبة تلك الطفرة التي حدثت في رسوم الحيوانات في العصر الفاطمي إلى التأثير القبطي، إذ من الثابت أن رسوم الحيوانات في مصر كانت تأخذ في الضعف كلما تأخرت عن نهاية العصر اليوناني الروماني "Greco - Roman" أو بداية العصر القبطي، ووصلت إلى العصر الإسلامي وهي على درجة كبيرة من الضعف استمرت طوال فترة الانتقال، كما هو واضح في زخارف النسيج والخشب والخزف^(٧٥٦).

ربما يدل ما سبق على أن هناك عوامل خارجية كان لها دور في ظاهرة شيوع رسوم الكائنات الحية وتطورها في الأخشاب الفاطمية. وعلى أية حال فإن كان هناك اتجاه يميل إلى رد الموضوعات التصويرية التي حفرت على الخشب الفاطمي إلى الفن القبطي^(٧٥٦)، فهناك اتجاه آخر يعتقد بأن ظاهرة شيوع الكائنات الحية في الخشب وغيره من الفنون التطبيقية الفاطمية ذات صلة بالفن العباسي المبكر الذي ظهر في سامراء^(٧٥٨)، كما أن هناك اتجاه ثالث يربط ما بين شيوع هذه الظاهرة في العصر الفاطمي وفنون شمال إفريقيا في العهد الفاطمي ثم في عهد بني زيري، إذ من المؤكد أنهم قد استخدموا بتوسع كبير رسوم الكائنات الحية في منشآتهم بشمال إفريقيا، ووصلنا ما يفيد استخدامهم لأشكال أسود منحوتة في أبواب مدينة المهدية، كما وصلنا عن أطلال مدينة صبرة المنصورية قطع منحوتة في الجص، توضح طيور ممسكة في فمها بحبات بيضاوية الشكل، كما وصلنا عن أطلال قلعة بني حماد منحوتات تبين أشكال أسود، وذلك بالإضافة إلى ما وصلنا من حفائر صبرة المنصورية من أشكال لآدميين يتبارزون بالسيوف. وإلى جانب ذلك فقد وصلنا من مدينة المهدية نقش بارز على الرخام يمثل أميراً جالساً في منظر شراب ويستمتع إلى موسيقى يعزف على العود^(٧٥٩) (شكل ٣٤). ومن ناحية أخرى فليس من المستبعد أن يكون

هناك دور لأشكال الكائنات الحية المنفذة على التحف العاجية الأموية بالأندلس في ظاهرة شيوع الكائنات الحية في الفنون الفاطمية بمصر، كما سيتضح فيما بعد ومما يجب ملاحظته أن أكثر الموضوعات التصويرية شيوعاً على الخشب الفاطمي والتي تمثل حياة البلاط من مشاهد شراب وموسيقى ورقص وصيد ومصارعة. كانت ذات أصول رافدية أو فارسية^(٣٦١). وكانت من الموضوعات المألوفة في الفن الساساني^(٣٦٢). وببليغة الحال فهناك حلقات اتصال بين تلك الموضوعات ذات الأصول الساسانية وبين ظهورها في العصر الفاطمي. وإذا كان من الطبيعي الاتجاه نحو العراق كأحد أهم حلقات الاتصال بين الفن الساساني والفن الفاطمي، - إذ كانت الفنون العراقية مشبعة بالتأثيرات الساسانية - فلا نستطيع أن ننفل في هذا المجال دور شمال أفريقيا والأندلس، إذ أن بعض الموضوعات التصويرية التي ظهرت في الأخشاب الفاطمية ذات صلة وثيقة بموضوعات وصلتنا منها. وقد كانت معظم تلك الموضوعات في فنون الأندلس وشمال أفريقيا، ذات صلة وثيقة بالفنون العباسية بالعراق، ويرجع كثير منها إلى أصول فارسية^(٣٦٣). ومما لا شك فيه أن انصهار العناصر ذات الأصول الساسانية في بعض الفنون الإسلامية، وخاصة في العراق على وجه التحديد، تجعل من الصعوبة بمكان، تحديد دور تأثير العراق المباشر في هذه العناصر، فإذا جاز لنا في بعض الأحيان الإقرار بأن بعض العناصر ذات الأصول الساسانية قد وفدت من العراق إلى مصر، ففي أحيان أخرى لا يمكن وصف تلك العناصر إلا بأنها ذات أصول (أو تأثيرات) ساسانية.

وفي نفس الوقت يجب ألا ننفل العلاقات القوية والمباشرة التي ربطت ما بين مصر في العصر الفاطمي وإيران، فمن الطبيعي أن تكون إيران أحد أهم المعابر التي أسهمت في نقل العناصر ذات الأصول الساسانية إلى مصر في العصر الفاطمي - وقد سبقت مناقشة مثل تلك القضايا عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف في العصر الفاطمي - ويهمننا أن نؤكد أن ما يمكن أن يذكر من تأثيرات على أحد المواد في عصر ما، يجوز تطبيقه على مادة أخرى، وقد سبقت الإشارة إلى أن كثيراً من العناصر والموضوعات التي مثلت على الخزف الفاطمي كمناظر الصيد والانقراض، والكائنات الخرافية وغيرها، من الأفضل اعتبارها تأثيرات إيرانية إسلامية على الخزف الفاطمي، إذ أنها كانت شائعة في الفنون الإيرانية المعاصرة للفاطميين، وإن كنا نقر في نفس الوقت بأصولها الساسانية. كما شاع على هذه التحف الخزفية الفاطمية رسم الوجوه القمرية المستديرة ذات الوضعة الجانبية، وهي ذات صلة برسم الوجوه في تصاوير سامراء، وكذلك في التحف الإيرانية المعاصرة للفاطميين، ولها جذور في الفن الساساني. ولما كانت جميع تلك الخصائص السابقة قد ظهرت في التحف الخشبية الفاطمية، فينطبق عليها ما ذهبنا إليه الدراسة من أنها تعد تأثيرات فنية إسلامية سواء أكان مصدرها إيران أو العراق أو أي قطر إسلامي آخر كشمال أفريقيا والأندلس، ولا يجوز اعتبارها تأثيرات ساسانية، إذ بعدت الشقة بين العصر الفاطمي والعصر الساساني، ولا غضاضة في اعتبارها عناصر وموضوعات ذات أصول ساسانية.

وعلى أية حال فإن الموضوعات والعناصر ذات الأصول الساسانية شاعت إلى حد كبير في التحف الخشبية التي ترجع إلى المرحلة الفاطمية الثانية، كما هو في الألواح والباب التي عثر عليها في بيمارستان قلاوون. أو في بعض الحشوات التي ترجع إلى نفس الفترة، ونجدها في موضوعات الصيد والشراب والطرب. ومناظر الانقضاء (الشكلان ٢٩٦، ٢٩٧، اللوحات ٦٣، ٦٥، ٦٦)، وفي أشكال الكائنات الخرافية (اللوحات ٦٤، ٦٥)، وفي الحيوانات المتقابلة التي يفصل بينها شجرة الحياة (شكل ٢٩٨)، أو في الحيوانات المتدأبرة التي تمتعت بشيء من الجفاف (شكل ٢٩٥) بحسب الأسلوب الإيراني^(٢٩٣). وعلى الرغم من أن بعض تلك الموضوعات كانت معروفة في الفن القبطي، فيبدو أنه من المجازفة اعتبارها إمتداداً لهذا الفن، بل الأكثر مجازفة الاستغراق في اعتبار الموضوعات ذات الكائنات الحية في الفن الفاطمي بوجه عام والأخشاب منها على وجه الخصوص متأثرة بالفن القبطي^(٢٩٤). ولعل ما يدفعنا إلى ذلك ما ذكره أنصار سيادة التأثيرات القبطية في الأخشاب الفاطمية، من أن الموضوعات التصويرية التي كانت تزخرف المنتجات القبطية، كادت أن تختفي تماماً في عصر الولاة وبخاصة في التحف المنحوتة^(٢٩٥)، وأنها ظهرت طفرة واحدة في أخشاب العصر الفاطمي^(٢٩٦). بل وقد ذكر أن الرسوم الآدمية التي ظهرت تصور الحياة الاجتماعية والأعمال اليومية في الأخشاب الفاطمية، ذات أسلوب فني يتميز بالتأثيرات القبطية التي ترجع إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين^(٢٩٧)، غير أن أسلوب النحت الفاطمي تميز عن الأسلوب القبطي بشيء من الحيوية والحركة والقرب من الطبيعة^(٢٩٨). ونحن نتساءل بدورنا ألا يلفت الانتباه ذلك الظهور المفاجئ لأشكال الكائنات الحية في العصر الفاطمي؟ ألا يمكن رد تلك الظاهرة إلى تأثيرات فنية وفدت مع الفاطميين من بلاد المغرب، وقد كانت رسوم الكائنات الحية شائعة إلى حد كبير في هذه البلاد^(٢٩٩) - كما سبق الإشارة - ولم تكن قد تلاشت وعفا عليها الزمن كما هو في الفن القبطي؟ ثم أنه كيف لزخارف ترجع إلى العصر الفاطمي من القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١ - ١٢ م أن تتأثر بأساليب قبطية ترجع إلى القرنين ٤ - ٥ م، وقد كادت أن تنقطع حلقة الاتصال بين هذه وتلك^(٣٠٠)، علاوة على أن أسلوب النحت الفاطمي قد تمتع إلى حد كبير بطابع الحيوية والحركة والقرب من الطبيعة، وقد افتقر الفن القبطي لتلك الخصائص.

وعلى أية حال فمن نماذج التحف الخشبية الفاطمية التي يمكن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة - علاوة على ما تقدم من أمثلة - حشوة محفوظة بمتحف اللوفر بباريس^(٣٠١) تنسب إلى القرن الخامس الهجري / ١١ م، عليها زخرفة محفورة قوامها ماعز جبلي، يبدو منه قرن مزخرف بحزوز مائلة، والرسم قائم على أرضية من الزخارف النباتية، والماعز منفذ بأسلوب قريب من الطبيعة (شكل ٣٠٣)، وإن كان يتمتع بشيء من الجفاف في أسلوب قريب من أشكال حيوانات مماثلة في ألواح بيمارستان قلاوون (شكل ٢٩٨). ومما يلاحظ أن الماعز صور في وضع جانبي، وبدا أحد قرنيه يخفى الآخر، وقد فسر بعض العلماء هذا الحيوان بأنه يشبه حيوان "القان - Licorne" وهو حيوان أسطوري له جسم حصان كان القدماء يفترضون أن له قرناً وسط جبينه - كما يعتقد بعض مؤرخي الفنون الإسلامية أن

هذا الماعز لم يكن موجوداً بين الحيوانات المصرية، وأنه انتقل إلى الفن الفاطمي من الفن الإيراني أو العراقي^(٧٧٢).

كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس أيضاً بحشوة خشبية^(٧٧٣) ترجع إلى مصر في القرن الخامس الهجري / ١١م، تحتوي على ثلاثة موضوعات تبدأ من أعلى برجل جالس يعزف على قيثارة ذات وترين، في الوسط رجل واقف يمسك بعصا في يده اليمنى، ومن أسفل ماعز جبلي، والرسم قائم على أرضية من زخارف نباتية^(٧٧٤). ومما لوحظ أن قيثارة الموسيقار ذات وترين، وهو نوع من الآلات تنسب إلى أصل إيراني، وقد وجد مثل هذا الموضوع منفذاً على نموذج من الخزف ذي البريق المعدني ينسب إلى العراق في القرن الرابع الهجري / ١٠م، ونموذج آخر من إيران يرجع إلى القرن السادس الهجري / ١٢م^(٧٧٥). على أنه يلاحظ أن نفس العازف الممسك بقيثارة ذات وترين وجد منفذاً على صحن من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني (شكل ١١٠) يرجع إلى القرن الثالث الهجري / ٩م^(٧٧٦)، وعلى كسرة من صحن خزفي ذي بريق معدني من مصر تنسب إلى العصر الطولوني^(٧٧٧) (شكل ١٠٩).

ومن ناحية أخرى فهناك ثمة إشارة تفيد بتشابه الموضوعات التصويرية على الأخشاب الفاطمية مع الموضوعات التي تمثل حياة رجال البلاط المنفذة على المرمر في العصر الغزنوي^(٧٧٨) (٣٥١-٥٨٢هـ / ٩٦٢-١١٨٦م). وتعطينا تلك الإشارة فكرة على أن المناظر التي كانت تمثل حياة البلاط في التحف الخشبية الفاطمية، كانت تسير في فلك الفن الإسلامي بوجه عام، وأنها لم تكن إحياء للفن القبطي كما توهم البعض.

وفيما له صلة بالفن الفاطمي بمصر والفن الغزنوي^(٧٧٩) ما ورد عن تشابه الزخارف النباتية في التحف الخشبية الفاطمية المبكرة، مع مثيلاتها المنفذة على بابين خشبيين محفوظين في قلعة أجرا بالهند، أصلهما من قبر محمود الغزنوي^(٧٨٠) (ت ٤٢١هـ / ١٠٣٠م). ومما لاشك فيه أن هذا التشابه يرجع لكون الزخارف في البابين الغزنويين قد نفذت بحسب طراز سامراء الثالث^(٧٨١)، كما أن الزخارف الفاطمية تعد إمتداداً للأساليب الطولونية المشبعة بتأثير طراز سامراء الثالث أيضاً.

هذا وقد شاع منذ بدايات العصر الفاطمي بمصر أشكال لمحاريب خشبية صغيرة، يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمجموعة كبيرة منها^(٧٨٢)، ومنها ما هو موزع على بعض المتاحف العالمية، كمتحفى بناكى بأثينا، واللوفر بباريس^(٧٨٣).

والقاسم الأكبر من هذه المحاريب مزخرف بأشكال عقود محمولة على أعمدة ذات تيجان وقواعد مائية الشكل، كما تحتوي على نصوص كتابية بخط كوفي، تتضمن البسملة وأسماء النبي ﷺ، وعلى، والحسن، والحسين، وباقي أسماء أئمة الشيعة الإسماعيلية (اللوحتان ٦٨، ٦٩). وقد اختلفت آراء علماء الفنون الإسلامية في تحديد الغرض من هذه المحاريب، فمنهم من اعتبر أنها صنعت بغرض الزينة، لتعلق على الجدران الداخلية في المنازل، أو أنها صنعت للتبرك بها في هذه المنازل، كما يرى البعض بأنها كانت توضع أمام المصلى في المنزل، فلا يقطع أحد صلاته، وأن الفاطميين كانوا يعتقدون بأن الصلاة

لا تصح إلا أمام محراب حقيقي^(٧٨٤).

وأياً ما كان أمر هذه المحاريب الخشبية الصغيرة، فمن الثابت أنها تتصل بالمعتقدات الشيعية^(٧٨٥). ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمحرابين منها، أحدهما^(٧٨٦) من بلاد الجزيرة ومؤرخ سنة ٣٦٣هـ/٩٧٤م (لوحة ٧٠)، والآخر^(٧٨٧) ينسب إلى العراق أو إيران في القرن الرابع الهجرى أيضاً (لوحة ٧١). ومما ذكر أن أحد هذه المحاريب الفاطمية (لوحة ٦٩) يشبه إلى حد كبير أحد المحاريب الحجرية التى كشف عنها فى المسجد الجامع بمدينة شيراز^(٧٨٨).

ومن أهم هذه المحاريب الفاطمية، محراب محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٧٨٩)، قوام زخرفته عقد مدبب يرتكز على عمودين حلزوين لهما تيجان وقواعد رمانية الشكل. وبإطار العقد زخارف نباتية، ويتوسط العقد البسملة بخط كوفى. زخرفت بعض حروفه بالتوريق والأزهار، أما إطار المحراب فيحتوى على كتابة بخط كوفى مورق ومزهر أيضاً، نصها: "محمد - على - الحسن - الحسين - على - محمد - جعفر - موسى - محمد - على - الحسن"، وبقاعدة المحراب كتابة قرأها زكى محمد حسن "القاسم"^(٧٩٠) وقرأها "Weill"^(٧٩١) "القائم لحجة"^(٧٩٢) وقرأتها مایسة محمود "القائم بالله"^(٧٩٣). ويتفق الباحث تماماً مع القراءة الأخيرة، إذ لاجال لمقارنة الحرفين الأوسطين مع حرفى "الحاء" و "الجيم" فى كلمات "الحسن والحسين وجعفر" الواردة فى النص. وتكمن أهمية تلك القراءة فى أن هذا المحراب يحمل اسم الخليفة الفاطمى "القائم بأمر الله" (٣٢٢-٣٣٤هـ/٩٣٣-٩٤٥م) أى يرجع إلى فترة تواجد الفاطميين فى بلاد المغرب، وهو دليل آخر يؤكد أن الفاطميين قد نقلوا العديد من الأساليب والمظاهر الفنية من شمال أفريقيا إلى مصر. ومن ثم فيعتبر ظهور هذه المحاريب الخشبية الصغيرة فى مصر امتداد لاستعمالها فى شمال أفريقيا. وعلاوة على ذلك فمما لوحظ أن أسلوب الخط الكوفى فى هذا المحراب لم يصل إلى أسلوب الخط الكوفى المزهر المتطور الذى ظهر فى مصر خلال القرن الخامس الهجرى/ ١١م. مما يرجح نسبته إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، أى لعهد الخليفة القائم بأمر الله وليس لعهد الخليفة المستعلى "أبو القاسم" (٤٨٧-٤٩٥هـ/ ١٠٩٤-١١٠١م)، وذلك بالإضافة إلى أن الزخارف النباتية بإطار عقد المحراب، تعد امتداداً لطراز سامراء الثالث^(٧٩٤). ومن الجدير بالذكر أن أساليب سامراء عُرِفَت لدى الفاطميين منذ تواجدهم فى بلاد المغرب، وذلك كما هو واضح فى زخارف باب جامع سيدى عقبة بالقرب من مدينة بسكرة بالجزائر، والذى يُنسب إلى أعمال الخليفة الفاطمى المنصور (٣٣٤-٣٤١هـ/ ٩٤٦-٩٥٣م)، فزخارف هذا الباب قريبة من زخارف سامراء التى ترى تزيين أعلى بواطن بعض العقود بالجامع الطولونى^(٧٩٤).

وللتأثيرات الفنية الوافدة أهمية خاصة فى زخارف أخشاب أواخر العصر الفاطمى. وهى المرحلة الثالثة التى ترجع إلى الربع الثانى والثالث من القرن السادس الهجرى/ ١٢م. ويبدو أن هذه التأثيرات واضحة إلى حد كبير فى ظاهرة تجميع الحشوات الخشبية التى شاعت فى هذه الفترة، وإن كان يشوب هذه التأثيرات كثير من الغموض فيما

يتعلق بعودة الكثير من الأساليب والعناصر الهلنستية والبيزنطية في هذه المرحلة، وفيما يتعلق بظاهرة تجميع الحشوات، فنجدها ممثلة في محراب كان أصله في ضريح السيدة نفيسة (لوحة ٧٢)، ومحمفوظ حالياً في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٧٩٥)، وهو ينسب إلى أعمال الخليفة الفاطمي الحافظ حين قام بتعمير هذا الضريح في سنة ١١٤٥هـ/١١٤٦م^(٧٩٦)، ونجد نفس هذه الظاهرة بشكل أكثر تطوراً في محراب كان أصله بضريح السيدة رقية (لوحة ٧٣)، ومحمفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٧٩٧) (لوحة ٧٣) ويتضمن نصاً تذكاريّاً يشير إلى أن السيدة "علم" زوجة الخليفة الأمر بأحكام الله هي التي أمرت بصنعه لضريح السيدة رقية وهو ينسب إلى ما بين عامي ٥٤٩هـ و ٥٥٥هـ/ ١١٥٤ - ١١٦٠م^(٧٩٨). كما ظهرت الحشوات المجمعّة أيضاً في منبر الجامع العمري بقوص، والذي يحمل نصاً تذكاريّاً باسم الخليفة الطفل الفائز بنصر الله ووزيره الصالح طلائع بن رزيك وتاريخ سنة ١١٥٥هـ/ ١١٥٥م^(٧٩٩).

وعلى الرغم من اتفاق معظم مؤرخي الفنون الإسلامية على اعتبار أن ظاهرة تجميع الحشوات التي ظهرت في نهاية العصر الفاطمي بمصر، تعد إحدى التأثيرات الفنية الوافدة من بلاد الشام، إذ أن أقدم ما وصلنا ويحمل هذه الظاهرة هو منبر حرم الخليل بفلسطين الذي يرجع إلى سنة ٤٨٤هـ/ ١٩٠١ - ١٠٩٢م^(٨٠٠). فيرى آخرون أن تلك الظاهرة قد ابتكرت في الغالب على يد النجار المسلم في مصر ثم ذاعت في سائر مناطق العالم الإسلامي^(٨٠١). وربما كان من الممكن الأخذ بهذا الرأي، إذا كان منبر حرم الخليل بفلسطين قد صنع في مصر، إلا أن دقة رسم السيقان النباتية وحببات العنب والوريقات فيه، تحمّلنا على القول بأنه لم يصنع في مصر، إذ أن صناعة النقش في الخشب لم تتطور فيها فتصل إلى مثل هذه الدقة قبل القرن السادس الهجري/ ١٢م^(٨٠٢).

ومن ناحية أخرى فيرى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية أن ظاهرة تجميع الحشوات الخشبية قد وجدت في اليمن قبل غيرها من البلاد الإسلامية الأخرى، إذ استعملت في الأسقف المزينة بالحقائق أو المصنّقات^(٨٠٣) كما هو واضح في الجامع الكبير بصنعاء، والجامع الكبير بشبام، وجامع جبلة، وجامع ذي يشرق، والجامع الكبير في زمار، وهي أمثلة ترجع إلى القرن الرابع الهجري/ ١٠م، بل ومن المرجح أن هذا الأسلوب - الحشوات المجمعّة - ظهر في اليمن قبل هذا التاريخ^(٨٠٤)، وذلك ما يتضح من خلال ما ورد عن السقوف اليمنية في المصادر التاريخية^(٨٠٥). ورغم صعوبة الأخذ بهذا الرأي نظراً لاختلاف هيئة المصنّقات الخشبية في الأسقف عن هيئة الحشوات الخشبية المجمعّة المتعارف عليها - سواء في المنابر أو المحاريب، أو في أي جانب مسطح - فهناك ثمة إشارة تفيد بأنه من المعتقد ظهور الأسقف الخشبية المزينة بأسلوب المصنّقات في مصر خلال العصر الفاطمي بتأثير من اليمن، رغم أنه لم يصلنا منها نماذج من مصر نفسها^(٨٠٦). إلا أن المتأمل للسقف الخشبي الذي يغطي المجاز الأوسط في الكابلا بلاتينا يجد صفين من زخرفة المصنّقات النجمية الشكل بداخلها وريدات ملونة^(٨٠٧).

وعلى الرغم من أن الباحث لا يميل إلى الاعتقاد في كون ظاهرة الحشوات الخشبية

المجمعة في العصر الفاطمي تعد متأثرة بالمصنوعات اليمنية، فليس من المستبعد أن هناك ثمة تأثيرات يمنية ظهرت في الأخشاب الفاطمية بمصر. فعلى الرغم من أن "ربيع حامد خليفة" في دراسته للمنابر اليمنية استخلص أنها في مرحلتها الأولى قد تأثرت من حيث الشكل والزخارف بالطرز العباسية والفاطمية^(٨٠٨)، فمن ضمن ما ذكره من هذه المنابر اليمنية منبر جامع ذمار، والذي يرجع إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، وأشار إلى أن جلسة الخطيب فيه لم تشتمل على جوسق، وكانت عبارة عن أربعة قوائم فقط يحصر الشرقى والغربى منها حشوة اتخذت حافتها العلوية هيئة عقد نصف دائري، وأشار إلى أن هذا التكوين يدكرنا بمنبر جامع الحسن بن صالح بمصر- بالبهنسا- والذي يرجع إلى القرن السادس الهجري/ ١٢ م^(٨٠٩) وربما يعنى ذلك أن هيئة منبر الحسن بن صالح بالبهنسا متأثر بهيئة منبر جامع زمار باليمن.

وقبل أن نترك المحاريب والمنابر الفاطمية، يهمننا أن نشير إلى أن العديد عن حشوات المنابر الفاطمية، كمنبر الجامع الأقمر ٥١٩هـ/ ١١٢٥ م، ومنبر مسجد دير سانت كاترين، ٥٠٠هـ/ ١١٠٦ م، وبقايا منبر الحسن بن صالح بالبهنسا من القرن ١٢هـ/ ١٢ م، قد جاءت مربعة الشكل وهى بذلك تتفق مع حشوات منبر جامع الزيتونة^(٨١٠)، الذى يرجع إلى سنة ٢٥٠هـ/ ٨٦٤ م^(٨١١). كما أن المحاريب الخشبية الفاطمية المتنقلة كمحراب الخليفة الأمر باحكام الله المحفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٨١٢)، وكان أصله بالجامع الأزهر، ويرجع إلى سنة ٥١٩هـ/ ١١٢٥ م^(٨١٣)، وكذلك محرابى السيدة نفيسة والسيدة رقية السابق الإشارة إليهما، يرجح أن مثل هذه المحاريب المتنقلة، متأثرة بشمال أفريقيا، إذ أن أقدم هذه المحاريب الخشبية وجدت بالمسجد الجامع فى القيروان بتونس^(٨١٤)، وإن كان هناك ما يدل على أن المحاريب الخشبية المتنقلة عرفت منذ العصر الأموى فى بلاد الشام، بل ومن المعتقد أن هذا النوع من المحاريب سبق استعمال المحاريب ذات الحنايا التى يرجح أنها عرفت فى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك^(٨١٥). ومن ناحية أخرى فقد استعمل فى المسندين الجانبيين بمنبر مسجد دير سانت كاترين ٥٠٠هـ/ ١١٠٦ م طريقة الزخرفة بالخشب الخرط^(٨١٦) "Turned Wood" وهى طريقة كانت قد ظهرت من قبل فى منبر الحرم الإبراهيمى بالخليل ٤٨٤هـ/ ١٠٩١-١٠٩٢ م^(٨١٧)، كما يعتقد أن أول ظهور لها كان فى مقصوره المسجد الجامع بالقيروان التى صنعت بأمر الأمير المعز بن باديس أحد أمراء بنى زيرى أيام الخليفة الفاطمى المستنصر بالله فى سنة ٣٤١هـ^(٨١٨). وبالإضافة إلى ما سبق فيرى بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أن التأثيرات الأندلسية تتجلى فى الزخارف النباتية فى محرابى السيدة نفيسة والسيدة رقية، فأحدهما يضم تشبيكاً موشى بتوريقات تتفق تماماً مع التوريقات الأندلسية، والآخر تفككت فيه مواضع الاتصال بين أجزائه فى أسلوب غريب عن التكوين المشرقى المؤلف من مجرد أضلاع متعددة، وتميل فى أسلوبها إلى التكوين الأندلسى^(٨١٩). ومن ناحية أخرى فقد ظهر فى صندوق عاجى أندلسى محفوظ فى متحف "الفنون الزخرفية" بباريس، مؤرخ بعام ٣٥٥هـ تشكيل زخرفى قوامه عقود مديمة بشكل منكبي كل منها عبارة عن قاعدة مثلث رأسه المدبب يمتد إلى أدنى (شكل ٣٠٥).

وإن نفس هذا التكوين الزخرفي ظهر فيما بعد في التفاصيل الزخرفية بمحراب السيدة رقية^(٨٢٠) (لوحة ٧٥).

أما فيما يتعلق بظاهرة عودة الأساليب والعناصر الهلنستية والبيزنطية في زخرفة الأخشاب الفاطمية في المرحلتين الثانية والثالثة - بصفة خاصة في المرحلة الثالثة - فتتضح في حفر الزخارف في مستويات متعددة أحياناً وتجسيم العناصر نفسها في تحذب أو تقعر أحياناً أخرى، وفي كيزان الصنوبر، وأوراق العنب الخماسية العادية، والأوراق النباتية بداخلها عنب أو صنوبر، وقرون الرخاء والعروق المزدوجة^(٨٢١) (لوحة ٧٤)، بالإضافة إلى ما تمتعت به تلك العناصر من قرب إلى الطبيعة^(٨٢٢)، وجلها تعد من الخصائص والمميزات التي وجدت في زخارف الأخشاب التي تنسب إلى مصر في العصر الأموي.

ومما لا شك فيه أن عودة الأساليب والعناصر الهلنستية والبيزنطية - بقوة - في زخرفة الأخشاب بمصر في نهاية العصر الفاطمي تعد ظاهرة جديرة بالاهتمام. وقد اختلفت آراء مؤرخي الفنون الإسلامية في تفسير تلك الظاهرة، فبينما يرى "بوتى" و"لام" أنها ترتبط بعوامل جاءت من خارج مصر ومن منطقة كانت تخزن الأساليب الهلنستية وتحفظها في حالة جيدة من القوة والحيوية - وحددا تلك المنطقة ببيزنطة - فيرى "فريد شافعي" ارتباط تلك الظاهرة بالعوامل والتقاليد المحلية، كما قام برصد تلك الظاهرة في زخرفة الأخشاب المعاصرة للفاطميين في بلاد الشام والعراق وفارس والمغرب الإسلامي، وأكد على عدم احتفاظ زخارف الأخشاب في تلك المناطق بالأساليب والعناصر الهلنستية، ومن ثم فهي لم تنتقل منها إلى مصر، وخلص بأن عوامل التطور في هذه المرحلة - الثالثة - كانت استمراراً للعوامل المحلية في المراحل السابقة مع اشتداد ساعد بقايا الأساليب البيزنطية والهلنستية وتزايد نشاطها بعد الركود، وخاصة في قسمة الزخارف النباتية ورسوم الكائنات الحية، بل والأكثر من ذلك أنه يرى إن كانت هناك تأثيرات خارجية فإنها قليلة غير واضحة لإيقام لها وزن وليس لها أثر واضح في تطور التقاليد الزخرفية في الطراز الفاطمي في مصر^(٨٢٣).

على أن الباحث وإن كان يتفق - إلى حد ما - مع فريد شافعي في رفضه للربط بين انتشار الظواهر الهلنستية والبيزنطية في زخارف الأخشاب الفاطمية وتلك التي في الشام أو العراق أو فارس أو المغرب الإسلامي^(٨٢٤)، فإنه لا يميل إلى رفض أية دور لبيزنطة في ذلك، كما يختلف معه في حكمه العام بأنه "إذا كان هناك تأثيرات خارجية فإنها قليلة غير واضحة لإيقام لها وزن وليس لها أثر واضح في تطور التقاليد الزخرفية في الطراز الفاطمي في مصر"^(٨٢٥).

وربما دفع الباحث إلى ذلك ما أشار إليه "فريد شافعي" نفسه من أن الرسوم الحيوانية قد أخذت تدب فيها الحياة والقوة والحركة منذ بداية العصر الفاطمي وذلك بعد ما كانت عليه من ضعف وقلة إتقان وإزدياد التصرف في رسمها خلال العصر القبطي وطول فترة الانتقال^(٨٢٦)، ومن ثم يصعب إرجاع ما تمتعت به رسوم الحيوانات في الأخشاب من قوة وحيوية إلى تأثير التقاليد المحلية، بل إن ذلك قد يوحى بظهور تأثيرات فنية خارجية أسهمت فيما تمتعت به تلك الرسوم الحيوانية من الحيوية والقوة، وعلاوة على ذلك فمما

لوحظ أن تلك النهضة التي شهدتها الرسوم الحيوانية في بداية العصر الفاطمي قد صاحبت ظاهرة انتشار الرسوم الآدمية والحيوانية في الحفر على الخشب، ولا يميل الباحث إلى الاعتقاد بأن ذلك كان بتأثير من العوامل المحلية، إذ أن ما وصلنا من رسوم الكائنات الحية على الأخشاب القبطية تؤرخ بالقرنين الرابع والخامس الميلاديين، ثم تلاشت تلك الرسوم بعد ذلك وكادت أن تقتصر خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين على الرسوم الهندسية البحتة، ومع بداية العصر الإسلامي كانت السيادة للزخارف الهندسية والنباتية والكتابية دون غيرها من العناصر، حتى حدث الانقلاب في تاريخ الزخرفة الإسلامية في القرن الثالث الهجري / ٩م باقتصار الزخرفة على كافة المواد وخاصة الجص والخشب على الزخارف النباتية المحورة والمحصورة في الأشكال الهندسية^(٨٢٧)، أو بمعنى آخر سيادة طرز سامراء التي تقتضد لأية صلة بالتقاليد المصرية المحلية. وعليه فلم تكن لرسوم الكائنات الحية في مصر دور يذكر طول فترة خمسة قرون (٦-١١م).

ومن ناحية أخرى فإن دراسة ظاهرة شيوع رسوم الكائنات الحية في الأخشاب الفاطمية لا ينبغي أن ينظر إليها بمنزل عن سائر أنواع الفنون التطبيقية الفاطمية الأخرى - وبخاصة الخزف - فمما لوحظ أن فريد شافعي لم يحاول الربط بين ظهور تلك الظاهرة في الأخشاب والخزف - إلا فيما ندر - ولما كانت تلك الظاهرة قد شاعت متزامنة في كلا النوعين (الخزف والخشب)، فمما لاشك فيه أن أسباب ظهورها في الخشب هي نفس أسباب ظهورها في الخزف، ولما كانت الدراسات المتخصصة في الخزف قد ربطت ما بين شيوع رسوم الكائنات الحية في الخزف الفاطمي بتأثيرات خارجية - عراقية أو أندلسية وشمال أفريقية -^(٨٢٨) فمن الأولى ربط ظاهرة شيوع الكائنات الحية في زخرفة الأخشاب الفاطمية إلى نفس أسباب ظهورها في الخزف، وربما يؤكد ذلك أن النقطة الوحيدة التي ربط فيها "فريد شافعي" بين رسوم الكائنات الحية في الأخشاب الفاطمية والخزف، ما ذكره من تمتع تلك الرسوم في حجاب كنيسة الست بربارة بطابع الحيوية والدقة والحركة وهي تتفق في ذلك مع عناصر الكائنات الحية المرسومة في الخزف ذي البريق المعدني أو المرسومة بالدهان العادي أو المحفورة تحت الدهان، المنسوب إلى مصر في القرنين السادس والسابع الهجريين / ١٢-١٣م^(٨٢٩). ولا تحتاج الدراسة إلى التأكيد على أن تلك الخصائص والمميزات التي أشار إليها "فريد شافعي" كانت مقتصدة في الفن القبطي^(٨٣٠)، بل وإنه أكد على ذلك بضعف الرسوم الحيوانية في هذا الفن وقلة إتقانها^(٨٣١). ولما كان إتقان رسوم الحيوانات في الخزف الفاطمي نسب إلى تأثيرات عراقية^(٨٣٢) كما أن ما تمتعت به رسوم الطيور والحيوانات في الخزف الفاطمي من قرب إلى الطبيعة مع تزويدها بطابع الحيوية والحركة. قد تنسب إلى تأثيرات صينية^(٨٣٣)، وكانت نفس تلك المميزات قد ظهرت في رسوم الخشب الفاطمي، فهذا دليل على أن رسوم الكائنات الحية في الخشب الفاطمي، كانت تسير في خط متواز مع رسوم الكائنات الحية في الخزف الفاطمي المشبع بالتأثيرات الفنية الوافدة.

أما فيما يتعلق بأشكالية التأثيرات البيزنطية في زخارف الأخشاب الفاطمية والتي

تتضح بوجه خاص في حجاب كنيسة الست بربرة، كما هو في الزخارف النباتية في أرضية حشواته، وفيما تمتعت به الرسوم الآدمية من دقة وصدق تصوير الطبيعة^(٨٣٤). كما تتضح في سحن الأشخاص في حجاب كنيسة أبي سيفين^(٨٣٥). وكذلك فيما ظهر من تصوير الوجود المليئة بالانفعالات في المناظر المنفردة على الأخشاب الفاطمية^(٨٣٦). فبينما يرى "زكى محمد حسن" أن ذلك لا يعنى أن تأثير الفنون البيزنطية حدث حتماً في العصر الإسلامي، وخاصة أن ذلك التأثير كان ملموساً في مصر قبل الفتح العربي^(٨٣٧)، فيبدو أن "فريد شافعي" غير مقتنع تماماً باحتمال وفود تأثيرات بيزنطية على مصر في العصر الإسلامي ويرى أنه "ليس لدينا أى دليل مادي على وجود علاقات فنية واضحة محددة المعالم بين بيزنطة والعالم الإسلامي بوجه عام، وبينها وبين مصر بوجه خاص"^(٨٣٨).

ويعتقد الباحث أن جزم "فريد شافعي" بعدم وجود دليل على علاقات فنية واضحة بين بيزنطة والعالم الإسلامي بوجه عام وبينها وبين مصر على وجه الخصوص، أمر يجب التعامل معه بحذر، كالحذر مما ذهب إليه بعض الباحثين من إنكار وجود تأثيرات بيزنطية على الفن الفاطمي بمصر وذلك لحالة العداء بين الفاطميين والبيزنطيين^(٨٣٩). ومما لاشك فيه أن أيًا من الرايين السابقين لم تتح طبيعة الدراسة التي أوردوا فيها رأيهما هذا من التعمق في دراسة العلاقات المتشعبة بين مصر في العصر الفاطمي وبيزنطة ليقرأ بحكمهما النهائي هذا. ولا نملك في هذا المقام إلا إحالة القارئ لما ورد في هذا البحث من دراسة دور الصلات الحضارية بين مصر وبيزنطة في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، ليقف على ما يمكن أن تلعبه تلك الصلات من تأثيرات فنية بيزنطية على مصر الإسلامية وخاصة خلال العصر الفاطمي.

وعلى أية حال فقد رفض "فريد شافعي" ما ذهب إليه "بوتى" و"لام" من وجود تأثيرات بيزنطية في زخارف حجاب كنيسة الست بربرة، وأشار أنه لو كان رأيهما هذا صحيحاً لما اقتصر تأثير بيزنطة على هذا الحجاب دون غيره وخاصة في نهاية القرن الرابع الهجرى / ١٠م، الذى ينسب إليه "بوتى" هذا الحجاب. بل ويرى عدم وجود ما ينبئ عن أى تأثير بيزنطى في التحف التى تؤرخ حتى منتصف القرن الخامس الهجرى / ١١م^(٨٤٠) على أنه يلاحظ أن فريد شافعي نفسه قد صحح تاريخ حجاب الست بربرة ورفض ما ذهب إليه "بوتى" من نسبته إلى نهاية القرن الرابع الهجرى / ١٠م، وأقر في غير موضع بتاريخه في الربع الثانى من القرن السادس الهجرى / ١٢م^(٨٤١). وبناء على ذلك فيجب النظر إلى التأثيرات الفنية الوافدة عليه من منطلق أن يعود إلى القرن السادس الهجرى / ١٢م، وليس إلى نهاية القرن الرابع الهجرى / ١٠م. ولما كانت التأثيرات البيزنطية قد ظهرت جلية في رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢م^(٨٤٢)، فإن وجود تأثيرات بيزنطية في زخارف حجاب كنيسة الست بربرة يعد أمراً طبيعياً وغير بعيد المنال.

ومن الجدير بالذكر أنه إذا كانت دراسة الصلات الحضارية بين مصر ومناطق التأثير الخارجى قد أعانت إلى حد كبير في تفسير أسباب ظهور بعض التأثيرات الفنية. فإن زخارف

بعض الأخشاب المحفورة، جاءت لتؤكد ما ذهبت إليه الدراسة من احتمال وجود ثمة تأثيرات لمناطق وشعوب قد يبدو من الصعب وجود دور لهم في النواحي الفنية الزخرفية. فمن الطريف أن متحف اللوفر بباريس يحتفظ بحشوة من الخشب^(٨٤٢) ذات شكل سداسي. تنسب إلى مصر في القرن الخامس - السادس الهجريين / ١١-١٢م، قوام زخرفتها رجل زنجي له وجه دائري وغير ملتصق وذو أنف مفلطح وشفاة غليظة وعينان واسعتان، ويضع على رأسه عمامة صغيرة، ويرتدي رداءً طويلاً مزخرفاً بأشكال مراوح نخيلية، ويقوم الرجل بأداء حركة إيقاعية راقصة، وممسك في كلتا يديه بمنديلين (شكل ٣٠٤). ويؤكد هذا الشكل على ما أشار إليه التورخون من وجود العديد من الراقصين السود في مصر خلال العصر الفاطمي^(٨٤٤)، وعن المرجح أنهم كانوا من العبيد السودانيين^(٨٤٥).

ونختتم حديثنا عن التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف الأخشاب المحفورة بما أشار إليه "ويج" من تشابه إحدى الحشوات الخشبية الفاطمية المحتوية على زخارف نباتية (أرابسك)، المحفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٨٤٦)، مع زخارف مماثلة وردت على تحفة اسكنديناوية سويدية مصنوعة من البرونز، محفوظة في المتحف الوطني في بودابست^(٨٤٧). وعلى الرغم من أن "ويج" أقر صراحة بأن الأرابسك "ينسب إلى العرب حقاً"، فإنه يشير إلى أن نفس المبادئ المحركة له نجدها في أقصى شمال أوروبا وفي فن اسكنديناوية - كما هو في التحفة السويدية السابقة -، كما أنه يرى أن التشابه بين زخارف التحفة الفاطمية والسويدية، ترجع إلى أن تلك الشعوب (العرب والاسكنديناويين) خضعوا لنظام الترحل، ولذلك فإننا نشاهد في أعمالهم انبثاق فن خضع لمبادئ مشابهة، مصدرها غير مشعور به^(٨٤٨). ومن الجدير أنه سبقت الإشارة إلى تشابه أسلوب زخرفة بعض الطيور على تحف خشبية تنسب إلى مصر في العصر الطولوني (شكل ٢٩٣، لوحة ٥٩)، مع زخرفة لطائر على تحفة من الفخار الاسكنديناوي عُثر عليها في السويد (شكل ٢٩٤)، ورجحت الدراسة أنه ربما كان للترك دور في التشابه بين زخارف التحف الطولونية والتحفة السويدية^(٨٤٩). فهل من الممكن أيضاً البحث عن دور للترك في هذا التشابه بين زخارف التحفة الخشبية الفاطمية والبرونزية السويدية؟ وخاصة أن زخارف التحفة الخشبية الفاطمية - رغم ما بها من تطور - لم تزل تحتفظ ببقايا من طراز سامراء الثالث المنسوبة إلى الفن التركي. ورغم صعوبة الإقرار بذلك فهو احتمال قائم، كاحتمالية ما ذهب إليه "ويج" من أن هذا التشابه يرجع إلى تشابه الظروف التي عاشها العرب وأهل شمال أوروبا. وأياً ما كان الأمر فمما لاشك فيه أننا كثيراً ما نصادف أشياء لانملك إلا أن نسلم بها دون أن يسندها عادة دليل غير نتيجتها النهائية.

أما وإن انتقلنا إلى الأخشاب ذات الزخارف الملونة فقد وصلنا العديد من نماذجها، منها قطعتان محفوظتان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ترجعان إلى القرن الأول الهجري / ٧م، إحداهما^(٨٥٠) عليها زخارف قوامها صف من رسوم أسماك مرسومة تارة متقابلة وتارة أخرى متدايرة^(٨٥١)، أما القطعة الأخرى^(٨٥٢)، فقوام زخرفتها مناطق دائرية تحدها من الخارج مربعات وبداخل إحدى الدوائر رسم نباتي من فرع ينتهي بثلاث دوائر صغيرة في

وضع هرمى على هيئة عنقود عنب مبسط. وفي دائرة ثانية رسم طائر يقطع ذيله إطار الدائرة، وبدائرة ثالثة سمكتان متجاورتان في وضع معكوس^(٨٥٣). ويتضح من خلال الرسم في القطعتين السابقتين استمرار الأساليب التي كانت سائدة في مصر قبل العصر الإسلامي. حيث يلاحظ شدة شبهها بالرسوم والزخارف الهلينستية والقبطية^(٨٥٤).

وإذا كان من الطبيعي استمرار الأساليب والعناصر الهلينستية والقبطية في زخارف الأخشاب الملونة في بداية العصر الإسلامي، فمن الطبيعي أيضاً أن تتبع تلك الزخارف في الفترات اللاحقة الاتجاه العام نحو سيادة الأسلوب الإسلامي، والذي بدأ بوجه خاص في القرن الثالث الهجرى / ٩م، مع سيادة طرز سامراء، ومما يؤكد ذلك أنه وصلنا عدة ألواح خشبية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٨٥٥) زينت بزخارف ملونة بها عناصر من الطرازين الثانى والثالث، وهى ذات صلة وثيقة بمثيلات لها مرسومة بالألوان على ألواح عثر عليها في حفائر مدينة سامراء^(٨٥٦).

ومن الجدير بالذكر أن سيادة طراز سامراء الثالث لم تقتصر على زخرفة الأخشاب بالحفر أو التلوين، إذ وصلنا من مصر عدة ألواح وأشرطة خشبية، تنسب إلى القرن الثالث الهجرى / ٩م، استخدم فيها أشرطة من الجلد المثبت على السطح بواسطة مسامير أو باللصق، وقد احتوت على زخارف من أشكال نباتية محورة وزخارف هندسية على شكل زخارف الأخشاب المحفورة في الطراز العباسى وزخارف جص سامراء من الطراز الثالث^(٨٥٧)، ويضم متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مجموعة من هذه الألواح والأشرطة، منها جزء من لوح^(٨٥٨) قوام زخرفته على الجلد أشرطة متعددة تأخذ في النهاية شكلاً مستطيلاً يملأ فراغ القطعة كلها. الشريط الأول يتكون من زخرفة نباتية تأخذ هيئة فروع ملتوية ومتكثرة تلتف حول أضلاع المستطيل، يعلوه شريط آخر بداخله شبه كتابة عربية متكررة غير مقروءة، ثم شريط آخر أكثر اتساعاً تضمن وحدة زخرفية نباتية داخل أشكال بيضاوية، وهكذا تباعاً^(٨٥٩). ومما لوحظ أن الزخارف النباتية في هذا اللوح اتخذت شكلاً تجريدياً مماثلاً للزخارف المحفورة في أحد الألواح الخشبية بباطن أحد أبواب الجامع الطولونى (لوحه ٥٢)، المشتقة زخارفه من أحد الألواح الخشبية التى عثر عليها فى سامراء^(٨٦٠) والمنفذة بحسب طراز سامراء الثالث. كما نجد الزخارف النباتية المنفذة أيضاً بحسب طراز سامراء الثالث ماثلة فى زخارف جلدية على لوحين خشبيين محفوظين بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٨٦١). ويمكن مقارنة الوحدات النباتية المحورة فى إحداها (لوحه ٧٦) مع الوحدات النباتية المحورة التى عثر عليها فى الزخارف الجصية بالبيت الطولونى^(٨٦٢)، وكذلك مع تلك التى وصلتنا من سامراء^(٨٦٣).

ب- العاج والعظم:

كان من الطبيعي أن يستمر أسلوب الحفر والعناصر الزخرفية المستخدمة في مصر قبل الفتح الإسلامي سائدين في بداية العصر الإسلامي. وهو ما يتضح في التحف التي وصنتها من العصر الأموي. والتي تقوم زخارفها على أوراق العنب وفروعه. بحسب ما كان شائعاً في الفن القبطي^(٨٦٤).

ورغم قلة ما وصلنا من تحف عاجية وعظمية ترجع إلى العصر الطولوني، إلا أنه يعد دليلاً على أن سيادة طراز سامراء في الفن الطولوني. قد أصابت أيضاً فن زخرفة العاج والعظم في هذا العصر. إذ أن الزخارف المنفذة عليها ذات صلة وثيقة بزخارف طراز سامراء الثالث^(٨٦٥).

وإذا كانت ندرة النماذج التي وصلتنا من التحف المصنوعة من العاج أو العظم في العصر الطولوني لم تقف حائلاً أمام الإقرار وباطمنان بأن العناصر والأساليب الزخرفية في هاتين المادتين كانت تسير وفق الروح الفنية لهذا العصر، فإن القطع العديدة التي وصلتنا من العاج أو العظم المنسوبة إلى مصر في العصر الفاطمي تعطينا فرصة لدراسة التأثيرات الفنية المتنوعة التي شهدتها هاتان المادتان في هذا العصر.

وعلى الرغم من كثرة النماذج التي وصلتنا من التحف المصنوعة من العاج أو العظم في العصر الفاطمي، فإن ما توافر منها للباحث لا يعينه على ما يعتقد من أن العناصر والأساليب الزخرفية التي اتبعت فيها كانت تتبع مراحل تطور الأخشاب في العصر الفاطمي، ومن ثم تتبع نفس التأثيرات الفنية التي شهدتها المراحل الثلاث في تطور الأخشاب الفاطمية.

وعلى أية حال فيحتفظ متحف بارجيللو "Bargello" بفلورنسا بست حشوات من العاج عليها رسوم قوامها مناظر طرب وموسيقى ورقص. إلى جانب مناظر تمثل الفلاحة عن حرث وحصاد^(٨٦٦). وقد اختلفت آراء مؤرخي الفنون الإسلامية اختلافاً يئناً في تحديد القطر أو التاريخ الذي تنسب إليه هذه الحشوات، فبينما يرى "Pinder Wilson" أنها تنسب إلى العراق أو سوريا، يرى كلاً من "Gluck" و "Diez" أنها من مصر أو صقلية في القرن السادس الهجري/ ١٢م، كما نسبها "Marten" و "Sarre" إلى مصر أو وسط آسيا في القرن السابع الهجري/ ١٣م، وبينما يرى "Claude Cahen" أنها من مصر في العصر الفاطمي، فينسبها "Migon" إلى العراق في القرن السابع الهجري/ ١٣م^(٨٦٧)، أما "Dimand" فنسبها إلى مصر في العصر الفاطمي زمن الخليفة المستنصر بالله (٤٢٧-٤٨٧هـ/ ١٠٣٥-١٠٩٤م) ويرى أنها تمثل أسمى ما وصل إليه فن الحفر في هذا العصر^(٨٦٨). وأخيراً يرى "زكي محمد حسن" أنها صنعت في صقلية خلال القرن السابع الهجري/ ١٣م. كما أنه لم يستبعد صانعتها في إقليم أوربي آخر. وروعى فيها تقليد المناظر الشرقية المصرية^(٨٦٩). ويميل الباحث إلى الاعتقاد بأن حشوات متحف "بارجيللو" قد صنعت في مصر خلال العصر الفاطمي، بل وليس من المستبعد كما يرى "ديماند" أنها صنعت في عهد الخليفة الفاطمي "المستنصر بالله". فمما لوحظ أن الموضوعات التصويرية بهذه الحشوات

لا تختلف كثيراً عن الموضوعات التي نفذت في ألواح بيمارستان قلاوون وحجاب كبسة الست بربارة^(٨٧٠)، وبالإضافة إلى ذلك فهي تشابه معها في أسلوب الحفر. كما تتفق أيضاً في أسلوب حفرها مع القطع العاجية التي أخرجت من الحفائر في مصر. والتي ترجع إلى العصر الفاطمي^(٨٧١).

ومن ناحية أخرى فد وصلتنا مجموعة من أبواق الصيد موزعة على بعض المتاحف العالمية، يزخرها رسوم لحيوانات وطيور ومناظر صيد في دوائر وأشربة^(٨٧٢). وقد اختلفت آراء مؤرخي الفنون الإسلامية أيضاً في تحديد القطر الذي صنعت فيه هذه الأبواق فقد نسبها البعض إلى صقلية، بينما يرى آخرون أنها صنعت إما في مصر أو العراق أو الأندلس^(٨٧٣) على أن "زكى محمد حسن" يرى أن زخارف بعض هذه الأبواق وثيقة الصلة بالزخارف الفاطمية، مما يرجح أنها صنعت في مصر، أو على أقل تقدير في صقلية متأثرة بالأساليب الفنية الفاطمية، كما أنه لم يستبعد أن يكون الصانع في الجمهوريات التجارية بشبه جزيرة إيطاليا قد قلدوها كما قلدوا غيرها من المنتجات الإسلامية في ذلك العهد^(٨٧٤). ويبدو أن "ديماند" قد مال إلى هذا الرأي الأخير، متخذاً من وجود الموضوعات المسيحية ضمن زخارف بعض هذه الأبواق، دليلاً على صناعتها في جنوب إيطاليا^(٨٧٥)، على أنه من الصعب الركون إلى ما ذهب إليه "ديماند" فما أكثر الموضوعات المسيحية التي نفذت على مواد مختلفة في مصر خلال العصر الفاطمي. وعلى أية حال فترى "سعاد ماهر" نسبة تلك الأبواق إلى مصر في العصر الفاطمي، لاحتوائها على زخارف حيوانية وطيور وعناصر نباتية، تشبه تمام الشبه من حيث الأسلوب الفني والتطبيقي، التحف العاجية والخشبية، بل والمرسومة على الورق والنسيج في مصر خلال العصر الفاطمي^(٨٧٦).

إن اختلاف العلماء في تحديد موطن إسلامي ثابت لتلك التحف العاجية السابقة- رغم رجحان كفة نسبتها إلى مصر في العصر الفاطمي لهو أبلغ دليل على وحدة الفن الإسلامي، ومما لا شك فيه أن التأثيرات الفنية كانت أهم عوامل هذه الوحدة. فحيرة العلماء في نسبة تلك التحف إلى مصر أو العراق أو الأندلس أو حتى صقلية، يرجع في المقام الأول إلى احتواء تلك التحف على العناصر والأساليب الزخرفية التي كانت سائدة في تلك الأقطار مجتمعة، وأنه لو كان هناك قطر قد تفرد بعناصر وأساليب مستقلة- وظهرت في تلك التحف العاجية- لما كانت هناك صعوبة في نسبتها إليه بدون عناء ومشقة.

ومن الجدير بالذكر أن بعض مؤرخي الفنون الإسلامية يرون أن الموضوعات الزخرفية التي ظهرت ممثلة على حشوات متحف "Bargello" المرجح نسبتها إلى مصر في العصر الفاطمي، والتي احتوت على مناظر للحياة الاجتماعية في هذا العصر، هي استمراراً للموضوعات التي حُفرت على الحجر منذ العصر القبطي من القرن (٥، ٦ م)^(٨٧٧)، وهو نفس ما تردد من قبل بشأن موضوعات الحياة الاجتماعية في ألواح بيمارستان قلاوون. حيث ذكر أنها تشبه إلى حد كبير الألواح الخشبية القبطية التي ترجع إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين^(٨٧٨). على أن الباحث يرى أننا لسنا في حاجة للرجوع إلى الوراثة خمسة أو ستة قرون لنستشهد بأن موضوعات الحياة الاجتماعية المنفذة على الخشب أو

العاج الفاطمي تعدد إحياء للفن القبطي^(٨٧٩). وقد كانت مثل تلك الموضوعات سائدة في تاريخ معاصر لنفاطميين في كثير من مناطق العالم الإسلامي. ولعل خير ما يؤكد ذلك اختلاف آراء مؤرخي الفنون الإسلامية في نسبة تلك الحشوات العاجية- ذات موضوعات الحياة الاجتماعية- إلى أحد الأقطار الإسلامية وخاصة الأندلس أو العراق بالإضافة إلى مصر.

ولعل من أهم القضايا التي يود الباحث لفت الأنظار إليها: هي طبيعة العلاقة بين الموضوعات التصويرية المنفذة على العاج في مصر خلال العصر الفاطمي وتلك التي وصلتنا من التحف العاجية الأموية بالأندلس. فقد لاحظ الباحث أن بعض مؤرخي وباحثي الفنون الإسلامية يرون أن موضوعات الحياة الاجتماعية في العاج الأموي بالأندلس مقتبسة من الفن الفاطمي في مصر والعباسي في العراق^(٨٨٠). وإذا ما نحينا - مؤقتاً - دور العراق في ذلك، فإن الباحث لا يميل إلى الاعتقاد بأن تلك الموضوعات في العاج الأموي بالأندلس مقتبسة من الفن الفاطمي في مصر. وربما كان الفيصل في تحديد ما إن كانت التحف العاجية الأموية متأثرة بالفن الفاطمي أم العكس، هو أسبقية ظهور تلك الموضوعات فيهما، كما سيتضح في العرض التالي:

لن نتطرق الدراسة كما ذهب "إنتجهاوزن" من أن الحفر على العاج في الأندلس كان في النصف الثاني من القرن الرابع وأوائل القرن الخامس للهجرة / ١٠-١١ م، بينما كان في مصر في القرن السادس الهجري / ١٢ م^(٨٨١)، ولن نسترسن كثيراً في توضيح ما كانت عليه صناعة الحفر على العاج بالأندلس من ازدهار وإتقان منذ بداية القرن الرابع الهجري / ١٠ م^(٨٨٢). وسنكتفي بتناول ظاهرة تمثيل موضوعات الحياة الاجتماعية في العاج الأموي بالأندلس، وفي الفن الفاطمي بمصر.

ولعل من حسن الطالع أن مناظر الحياة الاجتماعية على العاج الأموي بالأندلس نراها ممثلة على علبة اسطوانية الشكل - محفوظة بمتحف اللوفر بباريس - مؤرخة بعام ٣٥٧هـ / ٩٦٨ م. أي قبل قيام الدولة الفاطمية في عصر ٣٥٨هـ / ٩٦٩ م، وبوجد النص المحتوي على هذا التاريخ منقوش بالخط الكوفي حول الحافة السفلى لغطاء العلبة، ونصه: "بركة من الله ونعمة وسرور وغبطة للمغيرة"^(٨٨٣) بن أمير المؤمنين رحمه الله مما عمل سنة سبع وخمسين وثلاث مائة"^(٨٨٤). فماذا تحمل هذه العلبة من موضوعات الحياة الاجتماعية؟ إن السطح الخارجي للبدن الاسطوانى للعلبة يزدان بأربع جامات مئمنة الفصوص، تحصر إحداها بداخلها نقشاً يمثل فارسين يمتطيان جوادين متقابلين بينهما نخلة متعددة المراوح، يتدلى منها عراجين التمر، ويمسك كل من الفارسين بيده اليمنى بعض التمر بينما يمسك باليد اليسرى لجام الجواد، وعلى مؤخرة كل من الجوادين سنجاب ارتفع ذيله، وقبض بيده على ذيل صقر يتكئ برجليه على رأس الفارس، وتتمثل في الفراغات الواقعة بين هذه الجامة والثانية الملاصقة لها بأعلى العلبة من الجهة اليمنى صورة نسر قد بسط جناحيه ونظر إلى طائر يشغل الفراغ العلوى. ويشغل الفراغ الأدنى نقش يمثل رجلين يتصارعان، أما في الجهة اليسرى فتظهر صورة وحشين يفترسان غزالين، وبأدنى

العلبة من الجهة اليسرى نقش يمثل تيسين يتناطحان. أما الجامة الثانية: فيتمثل فى وسطها نقش لأسدين متدابرين يثبان على وعلين رأساهما متدابران، وتفصل بينهما شجرة الحياة، وفى أعلى الصورة من جهة اليمين نقش يمثل صقرين متدابرين، وفى أدناها صورة حيوانين مجنحين. أما الجهة اليسرى فتظهر النقوش اليمنى من الجامة السابقة.

وفيما يتعلق بالجامة الثالثة: فيتوسطها من أعلى مجلس طرب وشراب، إذ نرى شخصين يجلسان القرفصاء، الأيمن منهما يمسك بمروحة والثانى يمسك بيده اليمنى قارورة، ويتوسطهما عواد واقف على قدميه يعزف على أوتار عود، وبأدنى النقش شكل لأسدين متدابرين ذيل كل منهما يتخذ شكل مروحة نخيلية. وبأعلى الجامة من الجهة اليمنى نقش صيادين متدابرين يمسك كل منهما بصقر ويحمل بيده اليسرى سلاحاً، وبأدنى النقش شكل تيسين متقابلين. ويشغل الجزء العلوى من الجهة اليسرى النقش الذى يمثل الصقرين المتدابرين السابق الإشارة إليهما، أما فى الجزء الأدنى فنجد شكل الحيوانين المجنحين اللذين يشغلان أدنى الجامة الثانية.

والجامة الرابعة يتوسطها صيادان متدابران يهاجم كل منهما وكرأ للصقور. وقد وضحت فى النقش طيات ثوبيهما، وبأدنى الجامة نقش يمثل حيوانين يلتهمان قدمى الصيادين السابق ذكرهما. أما غطاء العلبة المقبب فيزدان بأربع جامات مفصصة متشابكة تضم صوراً تمثل فارساً يحمل صقراً، وطاووسين متقابلين بينهما شجرة، وأسدين متدابرى الجسم متقابلى الرأس، وغزالين متقابلين^(٨٨٥)، ويشغل الدوائر الصغرى الواقعة بين الجامات والمساحات المحصورة بينهما رسوم لطيور (لوحة ٧٧). ويتضح من خلال هذه العلبة العاجية أن موضوعات الحياة الاجتماعية التى تمثل مجالس الطرب والشراب ومناظر الصيد وغيرها من رسوم الكائنات الحية، كانت شائعة فى الفن الأموى بالأندلس ليس قبل ظهورها فى مصر خلال العصر الفاطمى فحسب، بل وقبل دخول الفاطميين إلى مصر. فهل نستطيع بعد ذلك الاعتقاد بأن تصاوير موضوعات الحياة الاجتماعية فى العاج الأموى بالأندلس كان مقتبساً من فن الفاطميين فى مصر؟

ولم تكن علبة المغيرة - السابقة الوصف - المؤرخة بعام ٣٥٧ هـ، هى المثل الوحيد للتحف العاجية الأموية بالأندلس التى احتوت على مناظر تمثل الحياة الاجتماعية، بل وصلتنا عدة نماذج أخرى - مؤرخة - تؤكد أن تلك الظاهرة كانت سائدة فى التحف العاجية الأموية بالأندلس قبل شيوعها فى الفن الفاطمى بمصر. ونذكر من هذه النماذج علبة اسطوانية الشكل محفوظة بمتحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، وهى مؤرخة بعام ٣٥٩ هـ/ ٩٧٠ م، وعلى هذه العلبة مناظر شتى من صور الحياة الاجتماعية، فنرى عليها صورة رجل جالس فى هودج محمولاً على ظهر فيل، وصورة فارس خارج للصيد يحمل على يده بازاً، وصورة أمير جالس على عرشه فى جلسة شرقية وقد وقف على جانبيه خادمان، وفى أسفل غطاء العلبة نص كتابى بالخط الكوفى ضاعت بعض كلماته وما بقى منها نقرأ فيه: "... ويمن وسعادة لزياد بن أفلح صاحب الشرطة العليا عمل فى سنة تسع وخمسين وثلاث مائة"^(٨٨٦). ومن هذه النماذج أيضاً صندوق مستطيل الشكل محفوظ فى

كتدرائية بمبلونا "Pampolna" بأسبانيا، عليه مناظر قوامها، صورة أمير له لحية طويلة، جالس على سرير يحمل حيوآنان متعكسان وقد وقف إلى جانبيه خادمان، كما نرى صورة لفرقة موسيقية تعزف على آلات مختلفة، وكذلك صورة شخصين جالسين أحدهما في جلسة شرقية والآخر قد مد ساقيه إلى الأمام قليلاً، كما نرى صورة فارسين راكبين فوق فيلين ويحملان السيوف والدروع، وصورة فارسين آخرين قد امتطيا صهوة جواديهما يتبارزان وقد حمل أحدهما رمحه ورفع الآخر درعه ليتقى الطعنة، ونرى من ضمنها أيضاً صورة أمير يصطاد وقد أمسك بإحدى يديه حربة غرسها في أسد هجم عليه وبالأخرى درع يحتسى به من أسد آخر همّ بافتراسه، وذلك بالإضافة إلى مناظر أخرى كثيرة تمثل فرساناً خارجين للصيد وقد حملوا البزاة على أيديهم، وصور حيوانات يقترب بعضها بعضاً، وفي أسفل غطاء الصندوق نص كتابي بالخط الكوفي، نقرأ فيه: "بسم الله بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل في صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك بن المنصور وفقه الله مما أمر [بعمله] على يدى الفتى الكبير نمير بن محمد العامرى مملوكه سنة خمس وتسعين وثلاث مائة" (٨٨٧) ١٠٠٥ م.

ومما سبق يتضح أن مناظر الحياة الاجتماعية التى شاعت فى الفنون الفاطمية بمصر خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، كانت مألوفة إلى أقصى حد وقد بلغت درجة عالية من الدقة والإتقان فى التحف العاجية بالأندلس خلال العصر الأموى (١٣٨-٤٢٢هـ). وبطبيعة الحال فإن ظهور تصوير مناظر الحياة الاجتماعية فى التحف العاجية الأموية بالأندلس كان فى تاريخ أسبق من شيوعها فى الفن الفاطمى بمصر، وخاصة على الأخشاب كما هو فى ألواح وباب بيمارستان قلاوون^(٨٨٨)، وفى حجاب كنيسة الست بربارة^(٨٨٩) وما يعاصرها من التحف العاجية. وحتى لو افترضنا جدلاً أن تصوير الحياة الاجتماعية كان موجوداً فى مصر فى أوائل العصر الفاطمى، فإننا نملك من التحف الأندلسية الأموية ما يؤكد رسوخ تلك الظاهرة هناك قبل دخول الفاطميين إلى مصر، وهو ما اتضح فى علبة المغيرة - السابق تناولها - والمؤرخة بعام ٣٥٧هـ.

بل وربما ترجعنا الأمثلة العاجية الأندلسية الأموية المبكرة، المنفذ عليها موضوعات البلاط أو الكائنات الحية بوجه عام، إلى إيجاد صلة بين موضوعاتها وموضوعات الخزف الفاطمى، إذ يربط بعض علماء الفنون الإسلامية منظر الفارس الصائد بالباز على صحن الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (شكل ١٦٨). وبين نفس هذا المنظر على العلبة العاجية الأندلسية المؤرخة بعام ٣٥٧هـ/٩٦٨م والتي تحمل اسم المغيرة بن عبد الرحمن الناصر. وكذلك على علبة زياد بن أفلح المؤرخة بعام ٣٥٩هـ/٩٧٠م^(٨٩٠) - السابق الإشارة اليهما -. كما يربط البعض الآخر منظر انقضاض الطيور الجارحة على الطيور الأليفة التى ظهرت على الخزف الفاطمى، بنفس الموضوع الذى ظهر على التحف العاجية الأموية بالأندلس^(٨٩١). وعليه فليس من المستبعد أن شيوع تصوير مناظر البلاط فى الفن الفاطمى. كمناظر الطرب والشراب والصيد وخلالله، التى ظهرت على الخزف والخشب والعاج، ذات صلة وثيقة بمثيلاتها المنفذة على التحف العاجية الأموية بالأندلس.

وإذا كان الباحث وفقاً لما توافر لديه من أدلة مادية يرى بوجود دور ما لتصاوير الحياة الاجتماعية الممثلة على التحف العاجية الأموية الأندلسية- التي ترجع إلى القرنين الرابع والخامس الهجريين / ١٠-١١م- في شيوع تصاوير الحياة الاجتماعية في الفن الفاطمي بمصر خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢م. فيود أن يلفت الانتباه إلى أن تصاوير الحياة الاجتماعية في التحف العاجية الأموية بالأندلس، كانت مشبعة بالتأثيرات الفنية العراقية، إذ كانت الموضوعات التي تمثل مناظر الصيد ومجالس الطرب والشراب، أو الصور التي تمثل متحاربين يتبارزان، أو صراع بين رجل وأسد، أو رجلين يركبان فيلين متقابلين بينهما شجرة، من الموضوعات الشائعة في الزخرفة العباسية بالعراق، وذلك إلى جانب صور الحيوانات أو الآدميين المحصورة داخل جامات مستديرة أو مفسصة^(٨٩٧)، فجميعها تكشف عن وجود تأثير فني عراقي واضح المعالم^(٨٩٨). بل ومن المعتقد أن تلك التصاوير والزخارف قد ظهرت فجأة في الأندلس بدون مقدمات سابقة، مما شجع على الظن أن ذلك كان بسبب انتقال مصنع عاج كامل من العراق إلى الأندلس^(٨٩٩)، وذلك إلى جانب ما كان يحمله التجار والفنانون وطلاب العلم المترددين ما بين بغداد والأندلس، والذين كانوا يحملون معهم تحفاً إما للإهداء أو للاستعمال الشخصي أو للبيع، مما أدى إلى نشر الأساليب الفنية الزخرفية العراقية في الأندلس، فظهرت على التحف العاجية كما ظهرت على غيرها من الفنون وخاصة الخزف والنسيج^(٩٠٠).

وظهور دور لتصاوير الحياة الاجتماعية العراقية في التحف العاجية الأموية بالأندلس، ربما يشجع على الظن أنه من الأولى اعتبار أن تصاوير تلك الموضوعات قد انتقلت من العراق إلى مصر، وواقع الأمر أنه لا نستطيع إغفال دور العراق وغيرها من مناطق العالم الإسلامي كإيران وشمال أفريقيا في شيوع تصاوير الحياة الاجتماعية في الفن الفاطمي، وقد وضح هذا الدور على وجه الخصوص عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف الفاطمي، ولكن الظهور المكثف والمتنوع لتصاوير الحياة الاجتماعية في التحف العاجية الأموية بالأندلس يزودنا بعدد آخر حول شيوع تلك الظاهرة في الفن الفاطمي في مصر بوجه عام وفي التحف العاجية والخشب على وجه الخصوص.

وإذا كانت الدلالات الحضارية والفنية قد كشفت عوامل تآثر تصاوير الحياة الاجتماعية في العاج الأموي بالأندلس بالمؤثرات العراقية، فإننا نملك من الأدلة ما يؤكد وجود علاقات وثيقة بين مصر في العصر الفاطمي والأندلس في العصر الأموي- رغم سوء العلاقات السياسية بين الجانبين- ومنها التجارة، وانتقال العلماء وطلاب العلم وغير ذلك^(٩٠١). ونضيف هنا بعداً آخر ربما يكون له أهميته في تفسير ظهور تأثير التحف العاجية الأموية الأندلسية على الفن الفاطمي بمصر، وخاصة على العاج. فمن المعروف أن مدينتي الزهراء وقرطبة كانتا مركزين لإنتاج التحف العاجية في عهد الخلافة الأموية بالأندلس^(٩٠٢). ولدينا ما يؤكد اشتراك صناع وفنانين مصريين في إنشاء هذه المدينة، ورجحت الدراسة اطلاعهم بدور في نقل التأثيرات الفنية الأندلسية إلى مصر^(٩٠٣)، وليس من المستبعد أن يكون لهم أيضاً دور خاص في نقل بعض التحف العاجية الأندلسية أو أسلوبها الفني إلى مصر في

العصر الفاطمي. ومن ناحية أخرى فقد أدت الفتنة التي احتدم ناراها بقرطبة في السنوات الأولى من القرن الخامس الهجري، إلى تدمير هذه المدينة، مما أدى إلى اختفاء دور صناعة التحف العاجية وتفرق الصناع والنقاشين الذين كانوا يعملون بها في خدمة البلاط الخلافي إلى مناطق آمنة من الأندلس، فعملوا على نشر تلك الصناعة في أماكن أخرى بالأندلس، ومنها قونكة التي أنشأوا بها دار صناعة للتحف العاجية مستظلين فيها بحماية ملوك طليطلة. وقد وصلنا تحفتين عاجيتين من دار صناعتها، إحداهما تحمل تاريخ سنة ٤١٧هـ والأخرى تحمل تاريخ سنة ٤٤١هـ^(٩٩). ومن المعتقد أن سقوط قرطبة في عام ٤٢٢هـ، لم يتح حدوث انتقال الفنانين منها إلى داخل الأندلس فحسب، بل من المرجح أنهم انتقلوا إلى مناطق أخرى خارج الأندلس. وقد أكد "مورينو" على أنه بعد سقوط الخلافة الأموية في قرطبة اتسع الطريق أمام فن قرطبة بحيث تجاوز حدوده حتى بلغ عصر وربما بلغ أواسط آسيا^(١٠٠)، كما أن "Jenkins" فسرت ظهور التأثيرات الأندلسية في الخزف الفاطمي بمصر بهجرة خزافين من مدينة الزهراء إلى مصر، عقب انهيار الخلافة الأموية عام ٤٢٢هـ^(١٠١). وعليه فلدينا بعض الأدلة التي تؤكد أنه في أعقاب انهيار الخلافة الأموية بالأندلس حدثت هجرات لبعض فنانها إلى مصر، وليس من المستبعد أن يكون بينهم صناع ونقاشو التحف العاجية الذين كانوا يعملون في دور الصناعة بها.

وعلى أية حال فمن الحشوات العاجية الفاطمية التي يمكن أن نتلمس فيها التأثيرات الفنية الوافدة، حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٠٢) ترجع إلى القرن السادس الهجري / ١٢م، قوام زخرفتها رسم لأمير ملتح جالس في منظر شراب، ويرتدي ثوباً مزخرفاً بوحدة نباتية متكررة، وعلى جانبيه تابعان، وفي أسفل الشكل أسدان متقابلان (شكل ٣٠٦)، ويغض النظر عما حمله هذا الموضوع وزخرفة ثوب الأمير من صلة بتصاوير سامراء على النجص. فلهذا الموضوع صلة وثيقة برسم ورد على صندوق عاجي من الأندلس محفوظ في كتدرائية "بمبلونا" بأسبانيا، مؤرخ بسنة ٣٩٥هـ، إذ نجد من بين زخارفه أيضاً صورة لأمير ملتح جالس على عرشه، وعلى جانبيه خادمان، وأسفل الشكل حيوانان متدابران الجسم ومتقابلان الرأس^(١٠٣). ومن ناحية أخرى فقد كان منظر الأمير الجالس وعن تحته أسدان من الموضوعات المألوفة في الفن الإيراني، ونجده على سبيل المثال في صحن من الفضة محفوظ في متحف "الارميتاج" ويرجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠م، كما نجده أيضاً على صحن من الخزف المعروف باسم "القبى". محفوظ في مجموعة متحف فكتورييتا القومى بملبورن، وينسب إلى إيران أو سوريا في القرن السادس الهجري / ١٢م^(١٠٤).

ومن التحف العاجية الفاطمية أيضاً، حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٠٥) قوام زخرفتها رسم لكانن خرافي مكون من جسم أسد، وجناحي طائر، ورأس آدمي، يعلوها تاج ذي ثلاثة قصوص، ويلاحظ أن جناحيه على هيئة ورقة نباتية محورة (لوحة ٨٧) وعلى الرغم من أن أشكال الكائنات الخرافية المجنحة قد وصلتنا منفردة على تحف عاجية أندلسية من القرن الرابع الهجري / ١٠م^(١٠٦) فيبدو أن الكائنات الخرافية في

الحشوة الفاطمية أقرب إلى شكل كائن خرافى ورد على تحفة خزفية من إيران فى القرن الخامس الهجرى / ١١ م، وخاصة من حيث تكوينه والجناح الذى على هيئة ورقة نباتية محورة (شكل ١٩٨).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بحشوة من العاج^(١٠٧) قوام زخرفتها كائن خرافى عبارة عن نسر ذى رأسين (شكل ٣٠٧). وعلى الرغم من أن بعض باحثى ومؤرخى الفنون الإسلامية ينسبون تلك الحشوة إلى العصر الأيوبرى^(١٠٨) فيميل آخرون إلى نسبتها إلى نهاية العصر الفاطمى^(١٠٩). وعلى أية حال فتكشف زخرفة هذه التحفة عن تأثير شديد بالمؤثرات الوافدة من شرق العالم الإسلامى، إذ من المعروف أن النسر ذى الرأسين كان من الموضوعات الزخرفية الشائعة التمثيل فى شرق العالم الإسلامى وخاصة فى العصر السلجوقى^(١١٠)، حتى أن شيوع تنفيذه فى الفنون التطبيقية والعمائر والمسكوكات السلجوقية دفع بعض الباحثين إلى اعتباره شعاراً أو إشارة للسلاجقة وأتابكتهم^(١١١).

وقبل أن ننهى حديثنا عن التأثيرات الفنية الوافدة على العاج والعظم، يهمن أن نشير إلى نوع من العرائس المصنوعة من العظم^(١١٢)، وقد أشار "سعد الخادم" إلى إحدى هذه العرائس (شكل ٣٠٨) المنسوبة إلى "الفن القبطى المتأخر"، ولاحظ أن ملامح الوجه فيها تبعد كل البعد عن ملامح الوجوه القبطية التى وردت على تمثال من الفخار المصبوب الملبون (شكل ٣٠٩) - يرجع إلى ما بين القرنين الثانى والرابع الهجريين / ٨ - ١٠ م - ومطابق للوجوه المرسومة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى والتى تسم بالملامح الصينية التى تمتاز بالوجوه المستديرة والأصداغ العريضة، وذكر أن هناك احتمال بتأثر تلك العرائس المصنوعة من العظم بالفن الصينى، وخاصة أن هناك ثمة إشارات تفيد بأن من بين صادرات الصين منذ العصر البيزنطى حتى العصور الوسطى فى أوروبا عرائس من العاج وأخرى من الخزف الصينى، وأن الإقبال عليها كان شديداً فى أوروبا، ولم يستبعد أن تكون هذه العرائس المصرية المصنوعة من العظم هى محاولة لكسب الأسواق الأوربية الرابحة فى هذه السلعة^(١١٣). وبغض النظر عن عدم تحديد "سعد الخادم" عما إن كانت تلك العرائس المصنوعة من العظم تعد من المنتجات المصرية القبطية أو الفاطمية، إذ نسبها إلى منتجات "الفن القبطى المتأخر" وهو اصطلاح يصعب على الباحث تحديد مفهومه التاريخى، كما أنه قارنها بنموذج يرجع إلى ما بين القرنين الثانى والرابع الهجريين / ٩ - ١٠ م، وبالخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. فمن الجدير بالذكر أنه وصلنا عدة عرائس مصنوعة من العاج، منها اثنتان محفوظتان فى مجموعة خاصة (الشكلان ٣١٠ أ، ب) نسبهما "Rice" بدون تردده إلى العصر الفاطمى، وأشار إلى أن الوشم الوارد على جسميهما مشابه لوشم على جسم سيدتين رسمتا على ورقتين ترجعان إلى العصر الفاطمى^(١١٤) (الشكلان ٣١١، ٣١٢). ومما يلاحظ أن هاتين العروستين ليستا قريبتين فى وجهيهما للوجوه الصينية التى تمتاز بالاستدارة والخدين المكتنزين فحسب، بل إن قوامهما يميل إلى القصر والاكتمال كما هو معروف فى الأجسام الصينية التى وصلتنا من التماثيل الصينية الخزفية التى ترجع بصفة خاصة إلى عصر أسرة "Sun"^(١١٥) (٥٨١ - ٦١٨ م) وعصر أسرة "Tang"^(١١٦) (٦١٨ - ٩٠٦ م).

المبحث الثالث

التأثيرات الفنية الوافدة على الحجر والرّخام والجص:

وصلتنا كميات لا بأس بها من اللقى الحجرية والرّخامية والجصية، من الفترة قيد البحث، ولعل من أهمها شواهد القبور^(١١٧) والتي تكشف نقوشها الكتابية عن جوانب 'نيا مدلولات خاصة في ميدان دراسة التأثيرات الفنية الوافدة.

والدراسة ليست في حاجة إلى التأكيد على أن توسع المسلمين في استخدام شواهد القبور، يعد أحد الموروثات التي حملوها من موطنهم الأصلي، ولا يمكن رد انتشار استعمالها في مصر الإسلامية إلى التقاليد المحلية، رغم أنها كانت معروفة لدى المصريين القدماء عنهم انتقلت إلى المسيحيين (الأقباط)^(١١٨).

وبيننا من أمر شواهد القبور جانبين، أولهما: الأسلوب الفني للنقوش الكتابية. وثانيهما: ماحوته من زخارف^(١١٩).

وفيما يتعلق بالزخارف على شواهد القبور فتذكر "آمال العمري" أن بعض الأبحاث القليلة التي تناولت زخارف شواهد القبور الإسلامية أشارت إلى صلتها بالفن الفارسي وما يرجع منها إلى الأصول الفنية الهلنستية، وأن بعضها الآخر أشار إلى أنها زخارف إسلامية جاءت في صورتها الأولى أي أنها تعد أقدم هذه الزخارف - الإسلامية - وأنه لعل علاقة لها بالزخارف القبطية. وتري أن الدارس للزخارف على هذه الشواهد يلحظ أنها تمثل تطورا كبيرا عما جاءت عليه العناصر الزخرفية الأساسية في الفنون السابقة عليها سواء أكان ذلك في شكل العنصر أم في التكوين الذي يمثل جزءا فيه. وأن السمات الفنية لهذه الزخارف من تحوير وتكرار وتماثل ودقة فنية وقرب من الطبيعة أحيانا تعد هي نفسها السمات الفنية التي تميز بها التكوين الزخرفي الإسلامي بصفة عامة^(١٢٠).

وبعد "Strzygowski" ممن يميلون إلى ربط زخارف شواهد القبور الإسلامية في مصر بالفن الفارسي، إذ يرى أن زخارف بعض تلك الشواهد التي عثر عليها بالفسطاط تتشابه مع زخارف المنسوجات الحريرية الفارسية التي قلدت منتجاتها في سوريا، ومن المحتمل في مصر أيضا، ودلل على ذلك بزخارف قطعة من نسيج الحرير عثر عليها في أخميم، (شكل ٣١٣) وهي محفوظة في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، وذكر أن الشريطين الجانبيين لهذه القطعة مزينان بزخارف نباتية على هيئة المراوح النخيلية والتي تتشابه مع زخارف شواهد القبور التي عثر عليها في الفسطاط، كما أن الأفرع النباتية ذات السيقان الطويلة والشجيرات التي بمنصف قطعة النسيج، تعد من الأشكال النمطية المستخدمة أيضا في شواهد القبور التي عثر عليها في الفسطاط، ونجد هذه الزخارف مرتبطة بالساق المتموج (الأشكال ٣١٤ أ، ب، ج) وبالخط الجانبى (الشكلان ٣١٤ ب، ٣١٥)، كما أن الأفرع النباتية التي تظهر على النسيج نجدها ممثلة تماما على شواهد القبور (الشكلان ٣١٦ أ، ب)، وخاصة عندما يتصل التاج مباشرة بتموج المراوح النخيلية (شكل ٣١٦ ج). كما أشار أيضا إلى قطعة من نسيج الحرير عثر عليها في مصر (شكل ٣١٧) - محفوظة بمتحف "فكتوريا وألبرت" بلندن - وتحتوى على زخرفة قوامها شجرة على هيئة الشمعدان تتصل بها المراوح النخيلية وأنصافها، ويرى أن نفس هذه الفكرة نجدها منفذة على بعض شواهد القبور التي عثر عليها

في الفسقاط^(١٢١) (شكل ٣١٦ ج).

ورغم ما أشار إليه "Strzygowski" من اتصال زخارف شواهد القبور بمصر الإسلامية بزخارف المنسوجات الحريرية الفارسية، فنستطيع أن نقر وباطمئنان أن زخارف تلك الشواهد كانت تسير وفق نمط الزخارف الإسلامية بوجه عام، فنجد على سبيل المثال أن الزخارف النباتية في أحد الشواهد المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي^(١٢٢) (شكل ٣١٨) والمؤرخ بعام ٢٤٩هـ تتشابه مع الزخارف النباتية في الوسادات الخشبية بجامع عمرو بن العاص التي ترجع إلى أعمال عبد الله بن طاهر ٢١٢هـ، كما أن بعض شواهد القبور المحفوظة في متحف الفن الإسلامي^(١٢٣) والمؤرخة فيما بين عامي ٢٤٧هـ و ٢٦٢هـ، احتوت على زخارف نباتية محورة تتخذ طابعاً هندسياً (الأشكال ٣١٩ - ٣٢٢) وهي تشبه في زخارفها وأسلوبها العام زخارف طراز سامراء الثالث^(١٢٤).

وإذا ما عرجنا إلى صلة شواهد القبور الإسلامية بشواهد القبور العربية في الجاهلية. فقد لوحظ أن شواهد القبور الإسلامية قد تميزت بوضع النص في إطار جميل يشتمل على أسطر متوازية منمقة، وهو نفس الأسلوب الذي كان يتبعه الأنباط^(١٢٥) في الحجر (مدائن صالح)^(١٢٦). وفي الفاو^(١٢٧) أيضاً كان الكاتب الفاوي يعتني بالكتابة ويجعلها في إطار منمق جميل يحمل معلومات عن الفرد وقبيلته ويجمله أحياناً بكلمة "كهل" (معبود قرية الفاو) كما نمق المسلمون فيما بعد شواهد قبورهم أو النصوص التذكارية الهامة بوضع كلمة الله ومحمد^(١٢٨).

ومما يؤكد الصلة الوثيقة بين شواهد القبور الإسلامية وشواهد القبور العربية الجاهلية، أنه بتحليل الكتابات على أقدم شاهد قبر جاهلي، وهو شاهد قبر "امرئ القيس بن عمرو" المعروف بنقش "النمارة"^(١٢٩) (شكل ٣٢٣)، الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٣٢٨م، مع الكتابات الواردة على شواهد القبور الإسلامية، لا نكاد نجد في الشواهد الإسلامية شيئاً يخالف هذا الشاهد النبطي - شاهد امرئ القيس بن عمرو - اللهم إلا فيما ألحقه الإسلام من تغيير يتمشى مع روحه وتعاليمه، مما يعتقد معه بأن اتخاذ الشواهد في العصر الإسلامي يرجع إلى أصل جاهلي نبطي^(١٣٠).

ويبدو أنه ليصعب دراسة التأثيرات الفنية الوافدة في النقوش الكتابية الواردة على شواهد القبور بمصر الإسلامية في الفترة قيد البحث، بدون إعطاء نبذة سريعة عن مصدر اشتقاق الخط العربي المنفذ به تلك النقوش، وخاصة أن تأثير المصدر الذي اشتقت منه الكتابات العربية سوف يصاحبنا في أغلب نقوش الشواهد التي اختيرت كنماذج لدراسة التأثيرات الفنية الوافدة.

ومما لا شك فيه أن قضية أصل الخط العربي رغم ما أجرى فيها من دراسات وبحوث تعد من القضايا الشائكة^(١٣١)، والتي يُفضل أن نأى عن الدخول في تفاصيلها، ويكفي أن نشير إلى أنه رغم تعدد النظريات حول المصدر الذي اشتق منه الخط العربي^(١٣٢) فقد بات من المتفق عليه أن الخط العربي مشتق من الخط النبطي^(١٣٣)، ولم يأت هذا الاتفاق إلا بعد دراسات عميقة ومقارنات دقيقة للنقوش النبطية والعربية التي وصلتنا من الفترة التي سبقت

الإسلام- كنقش زبد ٥١٢م (شكل ٣٢٤)، ونقش أسيس ٦٢٨م (شكل ٣٢٥). ونقش حران ٥٦٨م (شكل ٣٢٦) ونقش أم الجمال الثاني (مطلع ق ٦م) (شكل ٣٢٧)- وتلك التي تعود إلى أوائل العصر الإسلامي^(٩٣٤). وكانت من أهم الأسباب التي حملت العلماء على الجزم بأن الخط العربي مشتق من الخط النبطي، هو شكل الحروف وعددها، وإلى أمور مشتركة متعددة أخرى تربط بين القلمين - النبطي والعربي- منها الفصل والوصل، وطريقة كتابتها، ثم عددها وترتيبها الأبجدي^(٩٣٥)، وبالإضافة إلى ذلك الصلة الوثيقة التي جمعت أهل الحجاز وأبناء عمومته من الأنباط^(٩٣٦) والتشابه الواضح في أسماء الأعلام عند الحجازيين والأنباط، وكذلك وجود أثر النحو العربي في النقوش النبطية^(٩٣٧).

ويؤكد "خليل يحيى نامي" أن بلاد الحجاز كانت تعرف الكتابة النبطية، كما يرجح أنها كانت تستعملها في شئونها التجارية، ومنها انتقلت إلى باقي المنطقة العربية وانتشرت فيها حتى صارت قلم الوثنيين وكتابة العرب القومية، وذلك في نهاية القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الميلادي، وأن هذه الكتابة أخذت تتطور في الحجاز تبعاً لحركة التجارة التي تحتاج إلى السرعة والاختصار ونتيجة للنهضة الأدبية التي قامت بها، حتى أصبحت الكتابة النبطية تعرف باسم الكتابة العربية وذلك في أوائل القرن الخامس الميلادي^(٩٣٨).

ومن الجدير بالذكر أن الخط الذي انتقل من الأنباط إلى الحجاز كان على صفتين: الخط اللين والخط اليابس^(٩٣٩)، وأن الخط العربي منذ بدايته كان يكتب في الحجاز بكلا النوعين^(٩٤٠)، ومن المرجح أن الخط اللين الذي يميل إلى التدوير كان يستعمل لديهم في التدوين السريع^(٩٤١)، وأن الخط اليابس الذي يميل إلى التربع كان يستعمل في كتابة الشئون الهامة التي يراعى في كتابتها التأنى والتؤدة، ومن المرجح أن كتاب الوحي كانوا يكتبون القرآن قور نزوله على النبي ﷺ بالخط اللين لأنه أطوع لهم وأيسر عليهم حتى يلاحظوا النبي وهو يتلو الآية، ومن المعتقد أنه عند عودتهم إلى دورهم واستقرارهم في مجلسهم كانوا يعيدون كتابة ما دولوه بالخط اللين في حضرة النبي ﷺ بالخط اليابس أو الجاف^(٩٤٢).

ومما سبق يتضح أن الخط العربي بصفتيه الياسة واللين كان مستخدماً في الحجاز منذ ما قبل الإسلام. ومما لاشك فيه أنه منذ ذلك الحين وحتى بداية عصر الفتوحات الإسلامية يصعب نسبة الخط العربي لغير الحجاز، وقد أشار إلى ذلك "ابن النديم" حيث ذكر أن أول الخطوط العربية هو الخط المكي (نسبة إلى مكة) وبعده الخط المدني (نسبة إلى المدينة المنورة)^(٩٤٣). وعلى الرغم من ذلك فقد تُسبب هذا الخط فيما بعد إلى الكوفة^(٩٤٤)، وربما يرجع ذلك إلى أن أهل الكوفة قد تفننوا فيه في خلافة عمر بن الخطاب فأحسنوا هندسة أشكاله حتى امتاز بشكله عن الخط الحجازي فأطلق عليه لفظ كوفى، كما أن ابتكاراتهم ازدادت فيه في عهد الخليفة علي بن أبي طالب^(٩٤٥).

وواقع الأمر أنه لا غشاضة في أن تكون الكوفة قد لعبت دوراً نشطاً في تجويد وتطوير الخط العربي، وإن كان من الجائز على سبيل المجاز إطلاق لفظ "الخط الكوفى" على الخط العربي رغم أنه لم ينشأ بها، فيجب ألا يكون ذلك مدعاة لتكران فضل دور الحجاز

فى هذا الميدان الرفيع من ميادين الفنون الإسلامية. ويشير الباحث "محمد فهد" إلى أن بعض المستشرقين ومنهم كراتشكوفيسكى "Kratchkovskaya" قد حاولوا أن يثبتوا أن الخط الكوفى (اليابس) هو أصل الخطوط العربية وأن الخط النسخى (اللين) مشتق من هذا الخط الكوفى، ورفض الباحث هذا القول مدعماً رأيه بما سبقت الإشارة إليه من أن الخط اللين كان معروفاً إلى جانب الخط اليابس فى الحجاز منذ فجر الإسلام، ويرى أن الخط العربى بصورتيه (الياسة واللينة) قد وردا إلى الكوفة من الحجاز^(٩٦). ويشير إلى أن لمحاولة المستشرقين التأكيد على أن الخط الكوفى هو أصل الخطوط العربية هدف واضح هو إثبات أن العرب أصحاب بدواة وليس لهم أى دراية بعناصر الحضارة ومقوماتها^(٩٧) وأن الفضل فى تعليمهم وتحضرهم يرجع أساساً إلى الأمم التى انطوت تحت لواء الإسلام بما لها من تراث حضارى وثقافى. ومن ثم فإن ازدهار الخط المعروف بالكوفى يرجع إلى الشعوب المتحضرة التى فتح العرب بلدانها بعد خروجهم من جزيرتهم^(٩٨).

ومما لاشك فيه أنه إن كانت هناك محاولات من بعض المستشرقين لتجريد العرب من أى دور فى تطوير الخطوط العربية، فمنهم من كان منصفاً أكثر من العرب أنفسهم. فبينما يرى "فريت" أنه ما تجلت عبقرية رجل الفن المسلم فى ناحية من نواحي الفن بقدر ما تجلت فى الكتابة العربية، التى ابتكرها ذهنه الخلاق، ولم يستوح فيها فناً من فنون الأمم السابقة عليه، ولا استلهم عنصراً من عناصر الزخرفة التى كانت معروفة للدول التى خالطها منذ اخضعتها لسلطانه، بل ابتدعها فأتقن الابتداع، وابتكر فأجاد وأحسن الابتكار وأطلق العنان لخياله فلم يخلده خياله الخصب^(٩٩). يذكر "إبراهيم جمعة" عن أسباب ازدهار الخط العربى فى مصر خلال القرن الثالث الهجرى / ٩م، أنه قد تكون المهارة اليدوية التى عُرف بها قبط مصر فى مضمار الفنون قد ساعدت على ازدهار هذه الصناعة الخطية، إذ أن هذه الصناعة تحتاج بطبيعتها إلى حدق لفن النقش ولم يكن للعرب إليه من سبيل - ذلك أن هذا النوع التذكارى من الكتابة يحتاج فى تنفيذه إلى مهارة يدوية خاصة لم تكن لتتوافر لعربى مهما جاد خطه، وتستطيع أن ندرك ذلك إذا عرفنا أن السرب قوم كانوا يجهلون الفنون أول الأمر، وقصورهم ظاهر فى مجال الفنون اليدوية^(١٠٠). ورأيه هذا لا يخالف كثيراً ما ذهب إليه "رايس" من أن الفضل الأكبر فى تطور هذا الخط كتعبير زخرفى يرجع إلى الصناع الفرس^(١٠١). فكلاهما يتفقان على رأى واحد رغم اختلاف اتجاهاتهما، وهو تجريد العرب من فضل التفوق والإبداع فى هذا الميدان العزيز عليهم.

وليس معنى ما تقدم أننا ننكر دور أقطار بعينها كالشام والعراق ومصر - على سبيل المثال - فى تجويد وتطوير الخط العربى، بل إن ما نود أن نؤكد عليه أن ذلك التجويد والتطوير خرج فى المقام الأول من عبادة الخط العربى الذى نشأ وترعرع فى بلاد الحجاز. ومما لاشك فيه أن بلاد الشام قد أسهمت مبكراً فى تجويد الخط العربى، حيث أولى الأمويون بها عناية فائقة للكتابة، بل ومن المعتقد كما يرى "إبراهيم جمعة" أن أول مبتكراتها كانت فى الشام^(١٠٢). وأن روح التجويد التى ظهرت فى خطوط الشام قد أدركت عصر وقت تبعتها للخلافة الأموية، وهو ما تؤكد الأدلة المادية التى وصلتنا من مصر فى

هذا العصر^(٩٥٣).

ومن ناحية أخرى فقد ازدهر الخط العربي في العراق خلال العصر العباسي ازدهاراً عظيماً، وعنى خلفاء العباسيون ووزراؤهم بتشجيع هذا اللون من الفنون^(٩٥٤)، ومن المرجح أن تكون روح التجويد في الخط قد سرت من مقر الخلافة العباسية إلى مصر، وخاصة في العصر الطولوتي، حيث كانت لأحمد بن طولون رغبة قوية في مجاراة ومنافسة بلاط الخليفة العباسي^(٩٥٥). بل ومن المعتقد أن الفاطميين قد استقدموا من العراق إلى مصر نفراً من خيرة الموجودين للخط، وذلك رغبة منهم في منافسة العباسيين في فن يعتبره الإسلام أقدس الفنون إطلاقاً؛ لأنه استخدم أول كل شيء في نسخ القرآن الكريم، كلام الله المقدس^(٩٥٦).

ومن شواهد القبور التي ترجع إلى القرن الأول الهجري / ٧ م ويمكن تتبع التأثيرات الفنية عليها، شاهد من الحجر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٩٥٧) مؤرخ بعام ٣١٠ هـ / ٦٥٣ م، (لوحة ٧٩، شكل ٣٢٨)، عليه نص من ثمانية أسطر بالخط الكوفي^(٩٥٨)، يقرأ:

- ١- بسم الله الرحمن الرحيم هذا القبر
- ٢- لعبد الرحمن بن جبر (أو خير أو جابر) الحجازي (أو الحجري أو الحاجري) اللهم اغفر له
- ٣- وأدخله في رحمة منك وإينا (هكذا) معه
- ٤- استغفر له إذا قرأ هذا الكتب (هكذا)
- ٥- وقل آمين وكتب هذا ١
- ٦- لكتب (هكذا) في جمدي (هكذا) الآ
- ٧- خرم من ست (هكذا) إحدى و
- ٨- ثلثين (هكذا)^(٩٥٩).

وبعد النقش الكتابي في هذا الشاهد أقدم كتابة تذكارية وصلتنا من العصر الإسلامي، ويرى فيه بعض المتخصصين في الكتابات الأثرية أنه يعد أول مرحلة من مراحل الكتابة العربية المشتقة عن الكتابة النبطية^(٩٦٠)، ومن ثم فهو مشبع بالتأثيرات النبطية من ناحية والحجازية من ناحية أخرى.

فمما لوحظ في هذا النقش أن الحروف غير معجمة أي بدون تنقيط كالنقوش النبطية تماماً^(٩٦١) (الأشكال ٣٢٤-٣٢٧). كما يلاحظ بساطة العبارة الدعائية "اللهم اغفر له وأدخله في رحمة منك وإينا معه، استغفر له إذا قرأ هذا الكتاب وقل آمين"، والتي تتشابه إلى حد كبير مع العبارات الدعائية الواردة في شواهد القبور النبطية، كشاهد أم الجمال الثاني (شكل ٣٢٧)، مما يدعو إلى الاعتقاد بأن العرب استعاروا العبارة الدعائية من بنى عمومهم الأنباط^(٩٦٢).

يتميز النص بصفة عامة بانصجاعه قليلاً نحو اليمين وهي من مميزات الخط المكي والمدني التي أشار إليها ابن النديم^(٩٦٣) من بين أساليب ربط الحروف ببعضها في هذا النص، أن يربط الحرف من رأسه

بحيث يصير تحت مستوى السطر كما هو في حرف النون في كلمة "الرحمن" (س ١)، والراء في كلمة "استغفر" (س ٤)، كما أن حرف الياء المنفصل في كلمة "الحجازي أو الحجري" (س ٢) جاء أسفل مستوى السطر أيضاً، كما هو الحال في إحدى النقوش النبطية التي ترجع إلى سنة ٣٠٦-٣٠٧ م والتي عثر عليها في منطقة العلا^(٩٤).

كما تظهر التأثيرات النبطية أيضاً بشكل واضح جداً في إسقاط ألف المسد كما هو في كلمات (عبد الرحمن - الحجري [الحاجري أو الحجازي] - إينا [إيانا] - الكتب [الكتاب] - جمدي [جمادى] - ثلثين [ثلاثين])^(٩٥).

كتبت التاء النهائية مفتوحة ولم تكتب مربوطة كما هو الحال في كلمة "سنت" (س ٧)، وذلك على الرغم من أن العرب ينطقونها "هاء" في حالة الوقف "سنة"، وبعد هذا أيضاً وجهاً من أوجه التأثير بالكتابة النبطية، حيث كتبت كلمة "سنة" بالتاء المفتوحة "سنت" في نقش النمارة (شكل ٣٢٣)، وفي نقش أسيس (شكل ٣٢٥)، وفي نقش حران^(٩٦) (شكل ٣٢٦).

كتب حرف "هاء" في بداية ووسط الكلمة (شكل ٣٢٩/١)، كما هو الحال في كلمة "هدا" (س ١)، "اللهم" (س ٢) بنفس شكلها النبطي^(٩٧). كما جاءت حروف "الحاء، الجيم، الخاء" (شكل ٣٢٩/٢) كما هو الحال في كلمات "الرحمن الرحيم" (س ١)، و"عبد الرحمن بن جبر الحجازي" (س ٢)، و"أدخله في رحمة" (س ٣)، و"جمادى" (س ٦)، و"الآخر" (س ٦، ٧)، و"إحدى" (س ٧)، بنفس هيئتها المعروفة تماماً في النقوش النبطية. ويلاحظ أن حروف "الذال والذال والكاف" (شكل ٣٢٩/٣) جاءت شبيهة ببعضها سواء في الشكل أو الحجم وهي من التأثيرات النبطية أيضاً. كما كتبت العين والغين الوسطى بدون قنطرة (شكل ٣٢٩/٤)، أي على هيئة مثلث قائم على رأسه بدون ضلعه الأعلى، وهي أيضاً من التأثيرات النبطية. وجاءت الياء النهائية تارة على شكلها العربي الصحيح كما هو الحال في كلمة "الحجازي" (س ٢)، و"في" (س ٣) و"جمادى" (س ٦)، كما جاءت تارة أخرى راجعة (شكل ٣٢٩/٥) كما هو في كلمة "في" (س ٦)، و"إحدى" (س ٧) بنفس هيئتها في النقوش النبطية^(٩٨).

ومن شواهد القبور التي ترجع أيضاً إلى القرن الأول الهجري / ٧ م، شاهد قبر من الحجر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٩٩) مؤرخ بعام ٧١ هـ، عليه نص كتابي بخط كوفي من أربعة عشر سطراً، يقرأ^(١٠٠):

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) إن أعظم مصائب أهل الإ
- (٣) سلام مصيبتهم بالنبي محمد
- (٤) صلى الله عليه وسلم
- (٥) هذا قبر عباسة ابنت (هكذا)
- (٦) جريح (أو حديج) بن سعد رحمت (هكذا) الله
- (٧) ومغفرته ورضوانه عليها

- (٨) توفيت يوم الإثنين لأربع
(٩) عشر خلون من ذى القعدة
(١٠) سنت (هكذا) إحدى وسبعين
(١١) وهى تشهد ألا إله إلا الله
(١٢) وحده لا شريك له وأن
(١٣) محمداً عبده ورسوله
(١٤) صلى الله عليه وسلم

وقد امتاز النقش الكتابى فى هذا الشاهد بتقدمه الملحوظ مما دفع بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأنه من تاريخ متأخر وأرخوه بعام ١٧١ هـ. وحبثهم فى ذلك أن بعض صانعى شواهد القبور كانوا يسقطون كلمة المائة وخاصة أنها آخر كلمة فى السطر الذى يحمل التاريخ، وقد أكد إبراهيم جمعة بشكل قاطع على أن هذا الشاهد يرجع إلى عام ٧١ هـ كما هو مثبت فيه، وأن ما ظهر فيه من تقدم فى الخط إنما هو أمر طبيعى تفرضه سنة التقدم مع مرور الزمن، وأن الحقة الفاصلة بينه وبين الشاهد المؤرخ بعام ٣١ هـ تكفى لأن يصل فيها الخط لهذا المستوى المتقن نسبياً^(١٧١). ومن ناحية أخرى فىرى أن تاريخ هذا النقش ٧١ هـ يقع فى خلافة عبد الملك بن مروان (٦٥-٨٦ هـ)، وفى خلافة أخيه عبد العزيز على مصر، وأن هذا العصر قد امتاز بنهضة فنية عالية قد أدركت فن الكتابات التذكارية، ويمكن تبين ذلك من مقارنة الكتابات التذكارية بقبة الصخرة ٧٢ هـ، وكتابات علامات الطرق فى خان الحظيرة ٨٦ هـ وباب الود ٨٦ هـ، وغيرها من كتابات العصر الأموى، مع كتابات شاهد عيد الرحمن بن جبر الحجازى ٣١ هـ. كما يؤكد على أن روح التجويد التى ظهرت فى خطوط الشام فى هذا العصر لابد قد أدركت مصر، وربما يؤكد ذلك التشابه بين كتابة هذا الشاهد المؤرخ بعام ٧١ هـ (شكل ٣٣٠) والكتابة المنفذة بقبة الصخرة المؤرخة بعام ٧٢ هـ^(١٧٢) (شكل ٣٣١).

ومما يلاحظ فى كتابة هذا الشاهد أنه لم يزل يحتفظ ببعض التأثيرات النبطية والتى تظهر فى كلمة "ابنت" (س ٥)، و"سنت" (س ١٠)، التى جاءت بالتاء المفتوحة وليست المربوطة. كما تظهر التأثيرات النبطية أيضاً فى العقف الذى بأسفل الألف المفردة من جهة اليمين^(١٧٣) (شكل ٣٣٠/١)، وكذلك فى هيئة حرف "الجيم" وأخواتها (شكل ٣٣٠/٣)، وفى حرف "الكاف" (شكل ٣٣٠/٤)، وفى حرف "العين" الأوسطى (شكل ٣٣٠/٨) والتى جاءت بدون قنطرة، وقد سبقت الإشارة إلى صلات هذه الحروف بالحروف النبطية. كما يلاحظ أن الخطاط فرق الكلمة على سطرين، كما هو الحال فى كلمة "الإسلام" (س ٢، ٣) وهى من التأثيرات النبطية أيضاً^(١٧٤).

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن الألفات فى هذا الشاهد (شكل ٣٣٠/١) ليس بها انبعاج جهة اليمين، وهى بذلك مخالفة للألفات فى الشاهد السابق المؤرخ بعام ٣١ هـ ومشابهة للألفات فى قبة الصخرة ٧٢ هـ (شكل ٣٣١/١)، كما أن حرف "الهاء" فى هذا الشاهد (شكل ٣٣٠/١٤) يشبه إلى حد كبير حرف "الهاء" فى قبة الصخرة (شكل ٣٣١/١٥).

بالإضافة إلى أن حرف "اللام" في هذا الشاهد (شكل ٣٣٠/١١) يشبه أيضاً حرف "اللام" في قبة الصخرة^(١٧٥) (شكل ٣٣١/١٢)، وهى كلها تؤكد على أن الكتابة فى هذا الشاهد كانت تسير فى فلك التطور الذى أصاب الكتابات فى العصر الأموى.

أما وإن انتقلنا إلى شواهد القبور التى ترجع إلى القرن الثانى الهجرى / ٨م، فمما لوحظ هو ندرة النماذج التى وصلتنا من هذا القرن، حتى أنه بعد شاهد القبر السابق المؤرخ بعام ٢١هـ - من القرن الأول الهجرى - لم يصلنا من القرن الثانى الهجرى / ٨م إلا شاهد قبر يحمل تاريخ ١٧٤هـ، وهو شاهد من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٧٦). عليه نص كتابى بخط كوفى من عشرة أسطر، يقرأ:

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة
- (٣) الحضرمى أنه لا إله إلا الله وحده
- (٤) لاشريك له وأن محمداً عبده
- (٥) ورسوله وأن الساعة آتية
- (٦) لا ريب فيها وأن الله يبعث من
- (٧) فى القبور على ذلك حىي وعليه
- (٨) مات وعليه يبعث إن شا (هكذا) الله
- (٩) رحمت (هكذا) الله ومغفرته عليه وكتب
- (١٠) فى جمدى (هكذا) الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة

وقد احتفظت الكتابة فى هذا الشاهد بالعديد من التأثيرات النبطية التى نجدها على سبيل المثال فى كتابة كلمة "رحمة" بالتاء المفتوحة (س ٩)، وفى إسقاط ألف المد فى كلمة "جمادى" (س ١٠). كما نجد التأثيرات النبطية فى طريقة كتابة كثير من حروف هذا الشاهد، ومنها العقف إلى يمين أسفل الألفات (شكل ٣٣١/١). كما هو الحال فى كلمة "الرحمن" (س ١)، و"هذا" (س ٢)، و"الله" (س ٢)، و"الحضرمى" (س ٣)، و"أنه" (س ٣)، و"إله" (س ٣)، و"إلا" (س ٣)، و"الله" (س ٣)، و"أن" (س ٤)، و"الساعة" (س ٥)، و"الله" (س ٩). وتظهر التأثيرات النبطية كذلك فى طريقة رسم حرف "الجيم" وأخواتها (شكل ٣٣٢/٣)، كما هو الحال فى كلمة "محمد" (س ٤)، و"جمدى" (س ١٠)؛ وفى تشابه حرفى "الدال" و"الكاف" (شكل ٣٣٢/٤)، كما هو الحال فى كلمة "يشهد" (س ٢)، و"عبد الله" (س ٢)، و"كتب" (س ٩)، وفى هيئة رسم حرف "العين" الوسطى (شكل ٣٣٢/٩) بدون قنطرة، كما هو الحال فى كلمة "لهيعة" (س ٢)، و"يبعث" (س ٦)، و"يبعث" (س ٨)، و"مغفرته" (س ٩)، وتظهر التأثيرات النبطية أيضاً فى طريقة رسم "الياء" الراجعة، كما هو الحال فى كلمة "الحضرمى" (س ٣)، و"فى" (س ٧).

أما فيما يتعلق بشواهد القبور فى القرن الثالث الهجرى / ٩م، فقد وصلتنا منها كميات كبيرة امتازت نقوشها الكتابية بالدقة والتطور. ومما لاشك فيه أن وفرة النماذج التى وصلتنا من هذا القرن (٣هـ) بالمقارنة بما وصلنا منها فى القرنين السابقين (١، ٢هـ) يتيح دراسة

التأثيرات الفنية بشكل أكبر.

ومن أمثلة شواهد هذا القرن. شاهد من الرخام محفوظ بمتحف كلية الآداب بسوهاج
مؤرخ بعام ٣١١ هـ، عليه نص كتابي بخط كوفي من ثلاثة عشر سطراً يقرأ^(٨٧): (الشكلان
٣٣٣. ٣٣٤).

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) هذا قبر رومية ابنت (هكذا) عبد الله
- (٣) تشهد أن الله لا إله إلا هو
- (٤) وحده لا شريك له وأن محمد (هكذا)
- (٥) عبده ورسوله أرسله
- (٦) بالهدى ودين الحق ليظهره
- (٧) على الدين كله ولو كره
- (٨) المشركون وأن الموت
- (٩) حق وأن الجنة حق وأن النار
- (١٠) حق وأن الساعة آتية لا ريب
- (١١) فيها وأن الله يبعث من في
- (١٢) القبور توفيت في صفر سنة إحدى
- (١٣) عشرة) وعائتي (هكذا).

ولم نزل الكتابات في هذا الشاهد تحتفظ بالعديد من أوجه التأثر بالكتاب النبطية، ومنها
نخلو الكتابة من الإعجام أى التنقيط، وكتابة التاء المربوطة تاء مفتوحة كما هو الحال في
كلمة "ابنت" (س ٢)، ويشير "محمد عبد الستار عثمان" إلى أن التاء المؤنثة وردت في
الرسم العثماني للمصحف تارة مضمومة وتارة أخرى مفتوحة، مثل (رحمت = رحمة. و
نعمت = نعمة، وكلمت = كلمة)، ومن ثم فإن رسم التاء المؤنثة مفتوحة يعتبر من الظواهر
المشتركة بين رسم المصحف العثماني والنقوش العربية الإسلامية في القرون الأولى^(٨٨).
وذكر أنه في لهجة طي يقولون "هذه أمت" وتساءل عما إن كان في هذا ما يشير إلى
احتمال أن يكون كاتب هذا الشاهد ممن ينتمون لغوياً إلى حمير أو طي^(٩) أو أن الكتابة
بهذا الأسلوب كانت في إطار انتشار هذا الأسلوب في الكتابة العربية في القرون الإسلامية
الأولى باعتبار أصولها التي ترجع إلى النقوش العربية القديمة^(٩٠) (؟) ويميل الباحث إلى
ترجيح الرأي الثاني إذ أن هذه الظاهرة - كتابة التاء المربوطة بهيئة مفتوحة - كانت
منتشرة بصورة كبيرة في شواهد القبور المصرية، ولا نستطيع نسبتها جميعاً إلى كتاب من
طي.

كما تظهر التأثيرات النبطية أيضاً في أسلوب رسم بعض حروف هذا الشاهد، والتي
نجدها في الألفاظ المفردة التي زودت بعقف من أسفل جهة اليمين. كما يلاحظ الوقف
في رسم حروف الباء وأخواتها مثل تاء كلمة "ابنت" (س ٢)، وتاء كلمة "الموت" (س ١٨).
وتاء كلمة "يبعث" (س ١١)، وتاء كلمة "توفيت" (س ١٢). وهى من الظواهر التي انتشرت

فى النقوش العربية القديمة وثىأ أصولها النبطية^(٩٨٠).

ومن ناحية أخرى فىلاحظ أن الخطاط رسم اللام ألف بهيئة الملقاط فى صورتين، الأولى: جاء طرفى الألف واللام مقوسين إلى الداخل كما فى "أ" (س ٣)، و "لا" (س ١٠)، والثانية: جعل الطرفين مقوسين إلى الخارج كما فى "لا" (س ٣). ورسم اللام ألف فى هيئة الملقاط بالخط الكوفى على الآثار ظهر فى نص تأسيس مسجد الببعة^(٩٨١) بمبنى الذى أنشأه الخليفة العباسى المنصور^(٩٨٢) (١٣٦-١٥٨هـ/ ٧٥٣-٧٧٥م).

ومن شواهد القبور التى وصلتنا من القرن الثالث الهجرى أيضاً شاهد محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٩٨٣) مؤرخ بعام ٢١٣هـ، عليه نص كتابى بخط كوفى فى اثنى عشرة سطراً^(٩٨٤)، تكشف أسلوب رسم حروفه (شكل ٣٣٥) بأنه لم يزل محتفظاً ببعض التأثيرات النبطية، والتى نجدها على سبيل المثال فى الألفات المفردة التى زودت بعقف من أسفل جهة اليمين (شكل ٣٣٥/١)، وفى التشابه بين حرفى الدال (شكل ٣٣٥/٤) والكاف (شكل ٣٣٥/١١)، وفى هيئة رسم حرف العين بدون قنطرة (شكل ٣٣٥/٩).

ومن ناحية أخرى فىلاحظ أن رسم اللام ألف فى هذا الشاهد قد جاءت بصور متعددة (شكل ٣٣٥/١٧)، ومنها الهيئة الملقاطية التى سبق الإشارة إلى ظهورها من قبل فى نص تأسيس مسجد الببعة بمبنى الذى يرجع إلى عهد الخليفة العباسى أبو جعفر المنصور. كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بشاهد قبر من الرخام^(٩٨٥). مؤرخ بشهر رجب سنة ٢٣٦هـ، عليه نص بخط كوفى من ثلاثة عشر سطراً، يقرأ^(٩٨٦):

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) إن فى الله عزاء من كل مصيبة و
- (٣) خلف من كل هالك ودرك لما فا
- (٤) ت وإن أعظم المصائب المصيبة
- (٥) بالنبى محمد صلى الله عليه وسلم
- (٦) هذا ما تشهد به جنة ابنت (هكذا) ١
- (٧) لفرج بن يونس تشهد ألا إله إلا
- (٨) الله وحده لا شريك له وأن
- (٩) محمد (هكذا) عبده ورسوله صلى الله
- (١٠) عليه وسلم وأن الجنة والنار وا
- (١١) لموت والبعث حق وأن الساعة آتية
- (١٢) لا ريب فيها وأن الله يبعث من فى القبور
- (١٣) توفيت فى رجب سنة ست وثلاثين (هكذا) ومائتين

وبشير "إبراهيم جمعة" إلى أن النقش فى هذا الشاهد قد اختفت فيه الظاهرة النبطية التى جعلت العين المتوسطة والمنتبهة مفتوحة القمة، أى بدون قنطرة (شكل ٣٣٦/٩)، وذكر أنه بقيت فى هذا النقش من الآثار النبطية علامة واحدة هى سقوط الألف المختمة عن مستوى التسطيح^(٩٨٧). ويتفق الباحث مع ما ذهب إليه "إبراهيم جمعة" من

اختفاء التأثير البسطى فى طريقة رسم حرف "العين". ولكن لا يميل إلى ما ذهب إليه أنه لم يبق فى هذا النص من الآثار النبطية سوى علامة واحدة هى سقوط الألف المختتمة عن مستوى التسطيح. إذ يلاحظ أن هذا النقش لم يزل يحتفظ بالعديد من التأثيرات النبطية الأخرى والتى نجدها على سبيل المثال فى إسقاط ألف المد كما هو الحال فى كلمة "ثلثين" (س ١٣)، وكذلك فى كتابة التاء المؤنثة مفتوحة وليست مضمومة كما هو الحال فى كلمة "ابنت" (س ٦)، وأيضاً فى كتابة حرف "الياء" النهائية بصورة راجعة كما هو الحال فى كلمة "صلى" (س ٥)، وكلمة "فى" (س ١٢)، وكلمة "فى" (س ١٣)، (شكل ٣٣٦/١٨). ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن الخطاط فرق الكلمة الواحدة على سطرين كما هو الحال فى كلمة "فات" (س ٣ و ٤) و "الفرج" (س ٦، ٧) و "الموت" (س ١٠، ١١)، وقد سبقت الإشارة إلى أن ذلك يعد من التأثيرات النبطية، ويضاف إلى تلك التأثيرات النبطية أيضاً خلو الكتابة من الإعجام أى التنقيط.

ومن ناحية أخرى فإن طريقة رسم اللام ألف فى هذا النقش جاءت على هيئة الملقاط، كما هو الحال فى كلمة "لا" (س ٧)، و "لا" (س ٨)، و "لاريب" (س ١١، ١٢)، وقد سبقت الإشارة إلى أن هذا الأسلوب ظهر من قبل فى نص تأسيس مسجد البيرة بمنى الذى أنشاه الخليفة العباسى أبو جعفر المنصور.

ومن بين شواهد القبور المحفوظة فى مخازن هيئة الآثار المصرية بمدينة أحميم بمحافظة سوهاج، شاهد من الرخام مؤرخ بعام ٢٤١ هـ، عليه نص كتابى بخط كوفى عن أحد عشر سطرًا (الشكل ٣٣٧ و ٣٣٨)، يقرأ^(١٨٨):

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) شهد الحارث بن عباس بما شهد الله
- (٣) به لنفسه والملائكة وأولو العلم من خلقه
- (٤) أنه لا إله إلا الله مخلصاً وأن محمداً عبده
- (٥) ورسوله صلى الله عليه وسلم وشهد
- (٦) أن الجنة حق وأن النار حق والبعث حق وأن الساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث من فى القبور على ذلك خبير وعليه توفى
- (٧) وعليه يبعث حياً إن شاء الله توفى
- (٨) رحمه الله فى ذى الحجة سنة إحدى وأربعين ومئتين

وتستمر فى هذا الشاهد أيضاً ملامح من التأثيرات النبطية التى نجدها فى تفریق بعض الكلمات على سطرين كما هو الحال كلمة "الساعة" (س ٦ و ٧) وكلمة "أربعين" (س ١٠ و ١١)^(١٨٩). وتظهر التأثيرات النبطية كذلك فى أسلوب رسم بعض الحروف ومنها رسم بعض الألفات بعطف من أسفل جهة اليمين، كما هو فى كلمة "الرحيم" (س ١)، و "الله" (س ٢)، و "أله" (س ٤)، و "إله" (س ٤)، و "الله" (س ٤)، و "الجنة" (س ٦)، و "الساعة" (س ٦).

كما أن الألفات المتصلة رسمت بهيئة نازلة عن مستوى التسطيح (خط استواء الكتابة). كما هو في كلمة "بما" (س ٢)، وهي أيضاً من السمات التي ترجع إلى أصول نبطية. وظهرت التأثيرات النبطية كذلك في طريقة رسم العين المركبة المتوسطة بدون قنطرة، كما هو في كلمة "العلم" (س ٣)، و"يبعث" (س ٧). كما يلاحظ الوقف في رسم الباء وأختها الشاء، كما هو في كلمة "البعث" (س ٦)، و"زيب" (س ٧)، و"يبعث" (س ٧)، وهي سمة أيضاً ذات أصول نبطية^(١١٠). ومن ناحية أخرى فقد رسمت الياء النهائية في بعض الكلمات بهيئتها النبطية الراجعة كما هو الحال في كلمة "في" (الأسطر ٧، ٨، ٩، ١٠)، كما يلاحظ التشابه في طريقة رسم بعض حروف "الذال" و"الذال" و"الكاف" وقد سبقت الإشارة إلى أن ذلك يعد من التأثيرات النبطية أيضاً.

ولعل أهم نماذج شواهد القبور التي وصلتنا من مصر في القرن الثالث الهجري/٩م- وربما من شواهد القبور المصرية بوجه عام- مجموعة من الشواهد تحمل توقيع ناقشها^(١١١) "مبارك المكي" أو "المكي"، ولنقوش تلك الشواهد أهمية خاصة ليس من حيث دراسة التأثيرات الفنية فحسب بل ولدراسة النقوش الكتابية التذكارية في مصر أيضاً. ومن هذه الشواهد، شاهد من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١١٢) مؤرخ بشهر جمادى الآخر سنة ٢٤٣هـ، عليه نص كتابي بخط كوفى يتكون من تسعة عشر سطراً، بالإضافة إلى سطر آخر في الهامش العلوى مكتوب عليه "بركة من الله عمل مبارك المكي"^(١١٣). وبقرا النص في هذا الشاهد:

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) الله لا إله إلا هو الحى القيوم
- (٣) م لا تأخذه سنة ولا
- (٤) نوم له ما فى السموات وما فى
- (٥) الأرض من ذا الذى يشفع
- (٦) عنده إلا بإذنه يعلم ما بين
- (٧) أيديهم وما خلفهم ولا
- (٨) يحيطون بشيء من علمه إلا
- (٩) بما شاء وسع كرسيه السموات
- (١٠) والأرض ولا يؤده حفظهما
- (١١) وهو العلى العظيم هذا
- (١٢) ما يشهد به محمد بن أحمد
- (١٣) بن داود المعافى يشهد ألا
- (١٤) إله إلا الله وحده لا شريك له وأن
- (١٥) محمد (هكذا) عبده ورسوله صلى الله
- (١٦) عليه وسلم تولى غريقاً فى جما
- (١٧) دى الآخر سنة ثلاث وأر

(١٨) بعين ومائتين رحمه الله.

وتظهر التأثيرات النبطية في هذا الشاهد في تقطيع الكلمة الواحدة في سطرين، كما هو في كلمة "القيوم" (س ٢ و ٣)، و "جمادى" (س ١٦، ١٧)، و "أربعين" (س ١٧ و ١٨). كما لم يزل أسلوب رسم كثير من حروف هذا الشاهد محتفظاً بالتأثيرات النبطية، والتي نجدها في العقف بأسفل الألفات إلى جهة اليمين (شكل ٣٣٩/١). وفي كتابه حروف "الذال" و "الذال" و "الكاف" بشكل متشابه، وفي كتابة حرف العين الوسطى بدون قنطرة وإن كان يبدو التطور في هيئتها التي على شكل كأس الزهرة (شكل ٣٣٩/٩)، كما تظهر تلك التأثيرات النبطية أيضاً في طريقة رسم الياء النهائية الراجعة (شكل ٣٤٠/٥).

ويشير "محمد الفخر" إلى أن النقش في هذا الشاهد قد تضمن الكثير من التأثيرات الحجازية والتي نراها في الشقوق السهمية في رؤوس الحروف وأسفلها (شكل ٣٤٠/١). وكذلك في رسم الجيم والحاء ذات الرؤوس العريضة والوسط الدقيق (شكل ٣٤٠/٢). وكذلك في طريقة رسم اللام ألف بالهيئة الملقاطية (شكل ٣٤٠/٣)، كما تظهر التأثيرات الحجازية أيضاً في الياء النهائية التي وردت في معظم النص بشكل مفصص (شكل ٣٤٠/٤)، كما هو الحال في كلمة "الحى" (س ٢)، و "الذى" (س ٥) و "بشئ" (س ٨)، و "المعافى" (س ١٣)، و "في جمادى" (س ١٦ و ١٧)، و "المكى" (في الهامش العلوى) (٣٤٠).

ومن شواهد "المكى" أيضاً شاهد من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٤٠)، مؤرخ بشهر شعبان سنة ٢٤٣ هـ، عليه نص كتابى بخط كوفى يتكون من ستة وعشرين سطراً بالإضافة إلى سطر في الهامش العلوى مكتوب عليه "وكتب المكى". ويقرأ النص في هذا الشاهد^(٣٤١).

- (١) (بسم الله الرحمن الرحيم)
- (٢) (الرحمىء لله الذى كرتب الر
- (٣) (رحمة على ن)فسه والموت (على) خلقه
- (٤) و (البعث) لقضائه والحساب (ل)جزائه وأ
- (٥) (ن يحيى ب)ن حماد لم يزل (م)مراً لله بالربو
- (٦) (بيه مد)عن له بالعبودية حتى قبضة (الله)
- (٧) وهو يشهد أن لا إله إلا الله (و) حده لا
- (٨) ش(ريك) له إله واحد قوياً بديعاً
- (٩) (ليس) له أول مبتدا ولا غاية منتها ينز
- (١٠) (ل) الأمر من السماء إلى الأرض ويعر
- (١١) ج إلى السماء كيف يشاء لا إله إلا هو العز
- (١٢) (يز) الحكيم وأن محمد (هكذا) صلى الله عليه
- (١٣) وسلم عبده ورسوله بعثه حجة
- (١٤) (بال)غة ونعمة سابعة فبلغ رسالة ربه و
- (١٥) نصح لأمتة وعبد ربه حتى أتاه اليقين وب

- (١٦) لك كان يحيى بن حماد يشهد ويشهد
 (١٧) (أ) أن عذاب القبر وفتنته والموت والبعث
 (١٨) من بعد الموت حق والجنة والنار حق
 (١٩) (وأن) الساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث
 (٢٠) (من) في القبور على ذلك حيي
 (٢١) وعليه مات وعليه يبعث
 (٢٢) حيا إن شاء الله توفي يحيى
 (٢٣) بن حماد رضى الله
 (٢٤) عنه (و)م الأحد لثالثه (هكذا)
 (٢٥) (ل) (ل) بقاء بقين من شعبان
 (٢٦) سنة ثلاث (و)أربعين ومائتين

وتظهر التأثيرات النبطية في هذا النقش في تقطيع الكلمة الواحدة على سطين كما هو الحال في كلمة "الرحمة" (س ٢ و ٣)، و "أن" (س ٤ و ٥)، و "بالربوبية" (س ٥ و ٦)، و "لاشريك" (س ٧ و ٨)، و "ينزل" (س ٩ و ١٠)، و "يعرج" (س ١٠، ١١)، و "العزیز" (س ١١ و ١٢)، و "النصح" (س ١٤ و ١٥)، و "بذلك" (س ١٥ و ١٦). أما من حيث رسم الحروف فيذكر "محمد الفعر" أن العين الوسطى وردت بدون قنطرة (شكل ٣١/١) كما هو الحال في كلمة "العبودية" (س ٦) و "بديعاً" (س ١٠)، و "يعرج" (س ١٠)، و "العزیز" (س ١١)، و "يبعثه" (س ١٣)، وإن كانت هنا أكثر تطوراً حيث جاءت على هيئة الكأس (شكل ٣٤/٢)، وأن هذا الشكل ورد كثيراً في كتابات المكي مما يدل على التأثير الحجازي، كما وردت العين الوسطى في أحيان أخرى، بنفس الهيئة السابقة وإن كانت مقفولة من أعلى بضلعى مثلث (شكل ٣٤/٣) كما هو الحال في كلمة "بعد" (س ١٨)، و "يبعث" (س ٢١)، وأن هذا الشكل ورد في نقش للمكي مؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٦هـ مما يدل أيضاً على التأثير الحجازي. كما يلاحظ ظهور الشقوق السهمية في ألفات النص ولاماته (شكل ٣٤/٤) وقد سبقت الإشارة إلى أن ذلك من التأثيرات الحجازية والتي تظهر كذلك في أسلوب رسم حروف "الجيم والحاء" ذات الرؤوس العريضة والوسط الدقيق (شكل ٣٤/٥)، والتي تتصل برسم حروف "الجيم والحاء" النبطية (شكل ٣٤/٦) مع شيء من التطوير. كما تظهر التأثيرات الحجازية أيضاً في شكل الياء النهائية والتي وردت على هيئة مفصصة (شكل ٣٤/٧) كما هو الحال في كلمة "يحيى" (س ١٦)، و "حيى" (س ٢٠)، "توفى يحيى" (س ٢٢).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أيضاً بشاهد قبر من الرخام^(١٩٨) لمبارك المكي، مؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٣هـ، عليه نص كتابي بخط كوفي يتكون من تسعة أسطر وسطها ممشى عليه "وكتب المكي"، ويقرأ النص في هذا الشاهد^(١٩٩): (شكل ٣٤/٢)

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلا هو
 (٢) الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما فى ا

- (٣) لسموات وما فى الأرض من ذا الذى يشفع
 (٤) عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم
 (٥) ولا يحيطون بشىء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السما
 (٦) ت والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلى العظيم وأن عدو مولا
 (٧) ت عائشة ابنت سالم بن بشير العقبى تشهد ألا إله إلا الله وحد
 (٨) ه ولا شريك له وأن محمداً عبده ورسوله صلى الله عليه وسلم توفيت فى
 (٩) ذى الحجة سنة ثلاث وأربعين ومائتين من عمل مبارك المكى

ومما لوحظ أن هذا النقش قد تمتع بإسراف شديد فى الناحية الزخرفية، بحيث أدى اختلاط العناصر الزخرفية بالعناصر الكتابية إلى الحد الذى تصدر معه قراءته على الكثيرين^(١٠٠). وبينما اعتبر "فلورى" Flury أن ما تميز به هذا النقش من زخرفة تضعه ليس فى مرتبة أجمل النقوش الشاهدية المحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة فحسب بل ويعد أجمل النقوش الشاهدية فى العالم الإسلامى أجمع^(١٠١)، فقد رفض "إبراهيم جمعة" ما ذهب إليه "فلورى" إذ يرى أن حروف المكى فى هذا الشاهد لا تجرى كثيراً على قواعد الخط التذكارى، وبناءً على ذلك اعتقد أن المكى كان مزخرفاً أكثر من كونه موجوداً للصناعة الخطية^(١٠٢).

ومن ناحية أخرى فقد اعتمد "فلورى" على الكتابة الكوفية المزهرة - حسب عما يرى - فى هذا الشاهد ليؤكد بأن الخط الكوفى المزهر كان معروفاً فى النصف الأول من القرن الثالث الهجرى / ٩م، كما قام بمحاولة تأريخ الزخارف الجصية فى جامع نايبين بناءً على مقارنة الكتابة الكوفية المزهرة فى هذا الجامع (الشكلان ٣٤٣ أ، ب)، مع كتابة المكى فى هذا الشاهد (شكل ٣٤٤)، وخرج بنتيجة مفادها تشابه الزخارف الكتابية فى شاهد مبارك المكى مع الزخارف الكتابية فى جامع نايبين^(١٠٣) وتاريخه للكتابات فى جامع نايبين بنهاية القرن الثالث الهجرى^(١٠٤).

ويذكر "فلورى" أن كل التفاصيل تقريباً سواء الكتابية أو الزخرفية التى رفعها فى جامع نايبين (الشكلان ٣٤٣ أ، ب) قد وجدها فى شاهد مبارك المكى (شكل ٣٤٤)، كما هو واضح فى هيئة المروحة النخيلية التى تتوج الحروف، والعقد المفصص فى كلمة "الله" والميم الدائرية المفصصة، والنون ذات الدليل، والمراوح النخيلية التى على هيئة حرف "T" التى تعلو مختلف الحروف، وكذلك الوريدات التى تزين الأرضيات^(١٠٥).

وقد كان من جراء التقارب الذى لاحظته "فلورى" بين الخط الكوفى المزهر فى شاهد قبر "مبارك المكى" وتلك التى بجامع نايبين، وما ذهب إليه من عدم تناسب نقوش ذلك الشاهد مع نقوش شواهد القبور المصرية التى تحمل توقيع "المكى" مدعاة لأن يعتقد بأن هذا الشاهد قد جلب من إقليم إسلامى آخر أو أن فنانياً غير مصرى قام بنقشه فى القاهرة^(١٠٦).

ومن ناحية أخرى فقد أكد "إبراهيم جمعة" على أن روح كتابات "مبارك المكى" تعتبر غريبة عن روح الكتابات المصرية المعاصرة، ويرى أن انفراد "المكى" بأسلوب كتابى

يخالف الأساليب المحلية وبشابه الأساليب العباسية في جامع نايبين - كما يقر فلورى - يدعو إلى الاعتقاد بأن "المكى" شخص وفد على مصر واشتغل فيها بصناعة الكتابة والنقش تحت تأثير الأساليب العباسية، ومن ثم خالفت أساليبه الكتابة المصرية ذات الطابع المحلى الخاص^(١٠٠٢).

ومن الجدير بالذكر أنه قد حدثت ثمة مساجلات بين علماء وباحثى الفنون الإسلامية حول موطن المكى وأسلوبه الكتابى، فبينما يرى "إبراهيم جمعة" أن موطنه الأصلي مكة وأنه وفد على مصر وكتب بخط الحجاز المتأثر بالأساليب العباسية^(١٠٠٣) واتفق معه "محمد الفجر" فى أن "المكى" وفد على مصر من مكة المكرمة إلا أنه يرى أن أسلوب "المكى" الكتابى يتفق إلى حد كبير مع الكتابة التى تميز بها الحجاز، واعتبر كتابات المكى تابعة للمدرسة الحجازية، ورفض كونه متأثراً بالمدرسة العباسية، بل وأكد على أن اسم الخطاط "مبارك المكى" دليل على أن شهرة الحجاز فى الخط وانجاب الخطاطين لم تكن شهرة إقليمية بل امتدت إلى بقاع العالم الإسلامى ومنها مصر^(١٠٠٤) ونايبين^(١٠٠٥).

وقد شكك "محمد عبد الستار عثمان" ليس فيما ذهب إليه "الفجر" من نسبة نقوش المكى - وغيرها - إلى المدرسة الحجازية فحسب بل وفيما ذهب إليه من أن "مبارك المكى" منسوب إلى مكة فى بلاد الحجاز، ويدلل على ذلك بأن الاسم ورد مختصراً فهو فى الحقيقة مبارك بن فلان بن فلان بن فلان... المكى، وهذا يعنى احتمال أن يكون هو نفسه نشأ فى مكة وانتقل إلى مصر، أو أن يكون أبوه أو جده الأدنى أو الأعلى، هو الذى انتقل إلى مصر، وأن يكون قد تعلم الخط فى بيئة مصرية، ومن ثم لاتعد نقوشه نقوشاً حجازية. بل ويرى أنه ربما يكون مبارك ليس بالمرّة من عائلة مكية الأصل، خاصة وأن هناك عائلات مصرية وأنبياء أشخاص تسمى تيمناً باسم المدينة أو مكة، كعائلة المدنى والمكى والنبوى، وأكد على ذلك بأن هناك عائلات بمصر نسبت إلى مصر نفسها كعائلة المصرى، سيراً فى نفس الاتجاه^(١٠٠٦).

ومما يلاحظ أنه على الرغم من تشكيك "محمد عبد الستار عثمان" فى نسبة "مبارك المكى" أو "المكى" إلى مكة فى الحجاز، إلا أنه لم ينف تماماً احتمال كونه قد نشأ فى مكة وانتقل إلى مصر". وإذا كان الباحث يتفق مع "محمد عبد الستار عثمان" فيما ذهب إليه من أن هناك عائلات مصرية وأسماء أشخاص تسمى بالمكى تيمناً بمكة المكرمة، فهو لايميل إلى ما ذهب إليه باحتمال كون "مبارك المكى" قد ولد ونشأ فى مصر وتعلم فن الخط بها. إذ أنه من الواضح رغم وجود مدرسة مصرية كبيرة فى فن الخط ومساهمة مصر بدور ملموس فى تطور فن الخط العربى، فإن نقوش "مبارك المكى" السابق تناولها والمؤرخ جميعها بعام ٢٤٣هـ، قد انفردت بأسلوب كتابى يخالف الأساليب المحلية - المصرية - وقد اعتبرت غريبة عن روح الكتابات المصرية المعاصرة^(١٠٠٧)، وذلك ما يؤكد بأن "مبارك المكى" لم ينشأ فى مصر أو تعلم فن الخط بها، إذ لو كان ذلك لما جاء أسلوبه الكتابى مغايراً للأساليب المحلية، كما يصعب الاعتقاد بأنه مصرى وقع تحت مؤثرات فنية خارجية، إذ من الصعب أن تلمح تلك المؤثرات الخارجية - أياً ما كانت قوتها - شخصيته

المحلية.

ومن ناحية أخرى فإذا كان من الجائز أن تكنى عائلات مصرية أو أشخاص مصريين بالمكى تيمناً بمكة المكرمة فمن الطبيعي أيضاً أن ينسحب ذلك على سائر أقطار العالم الإسلامي، ونجد من هو عراقي أو فارسي أو مغربي أو أندلسي... إلخ، ويسمى بالمكى جرياً على نفس العادة، ومن ثم فليس هناك ما يمنع أن يكون "مبارك المكى" قد وفد من أحد هذه الأقطار. إلا أنه يبدو أننا لا نحتاج إلى أن نذهب بعيداً للبحث عن موطن "مبارك المكى"، فإلى جانب ما سبق ذكره عند تناول نقوش "مبارك المكى" وما سيشار إليه فيما بعد من ظهور أثر للتأثيرات الحجازية في هذه النقوش، فقد وصلنا نقش كتابي عثر عليه "حسن الهواري" في رحلته إلى الحجاز^(١١٣) (شكل ٢٤٦)، قارنه "إبراهيم جمعة" بنقش "مبارك المكى" المؤرخ بشهر جمادى الآخر سنة ٢٤٣هـ (شكل ٢٣٩)، وكان من جراء التشابه الشديد بينهما أقر أنه استخلص نتيجة عظمة القيمة مفادها أن "مبارك المكى" كان يكتب في مصر وفق أساليب الحجاز العباسية، وأن كتابته هذه منقطعة الصلة بالكتابات المصرية المحلية^(١١٤).

ويتضح مما سبق أن الأدلة والبراهين تؤكد أن "مبارك المكى" قد وفد إلى مصر من الحجاز، وسواء أكان أسلوبه الكتابي اتبع مدرسة الحجاز الكتابية كما يرى البعض^(١١٥) أو اتبع أساليب الحجاز العباسية كما يرى آخرون^(١١٦) فلا نستطيع أن ننكر مساهمة هذا الفنان "المكى" المبدع في مجال فن الخط بمصر خلال القرن الثالث الهجري / م.

وعلى أية حال فقد احتفظ نقش "مبارك المكى" المؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٣هـ (الشكلان ٢٤٢، ٢٤٤) بثمة تأثيرات نبطية والتي نجدها في تقطيع الكلمة الواحدة على سطرين كما هو الحال في كلمة "السموات" (س ٢، ٣)، و"السموات" (س ٥، ٦)، و"مولات" (س ٦، ٧)، و"وحده" (س ٧، ٨)، وقد جاء هذا التقطيع نتيجة للاستمداد في بعض حروف النقش واعطاؤها حقها على حساب كلمات السطر الذي يليه، ومثل هذا الأسلوب ظهر في نص حجازي يرجع تاريخه إلى النصف الأول من القرن الثاني الهجري وهو نص منطقة الشرائع (شكل ٢٤٧). ومن ناحية أخرى فقد جاءت جميع حروف "الياء" النهائية راجعة في النص عدا "الياء" في كلمة "في ذى الحجة" (س ٨)، و"الياء" في كلمة "المكى" (س ٩) وسطر الهامش، ومما يلاحظ أن "الياء" النهائية الراجعة في هذا النص (شكل ٢٤٨/١) جاءت بهيئة مفصصة، ومن المعتقد أن شكلها هذا يعد من المميزات الخاصة بكتابات الحجاز حيث ظهرت في نقش بمسجد البيعة بمنى الذي يرجع إلى عهد الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور (١٣٦-١٥٨هـ) (شكل ٢٤٩)، وفي نقش آخر بمسجد البيعة أيضاً مؤرخ بعام ١٤٤هـ^(١١٧)، ومن ناحية أخرى فقد ظهر حرفا "اللام ألف" في شاهد مبارك المكى (شكل ٢٤٨/٢) بهيئة شبيهة لما ظهر عليهما في نقشي مسجد البيعة السابق الإشارة إليهما^(١١٨).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بشاهد آخر من الرخام^(١١٩)، يحمل أيضاً توقيع "المكى" وهو مؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٦هـ، وعليه نص كتابي بخط كوفي

يتكون من تسعة عشر سطراً، بالإضافة إلى سطر في الهامش العلوي مكتوب عليه "وكتب المكي" (١٠٢٠).

وقد اتضح من دراسة هذا النقش أن "المكي" حاول محاكاة الكتابة المصرية، ولم يصب في محاولته تلك توفيقاً كبيراً (١٠٢١)، فقد تميز نقشه هذا بخلوه من الإسراف الزخرفي المعهود في نقوشه السابقة، وكادت أن تختفى التأثيرات الحجازية في هذا النقش، والتي لم تظهر إلا في الشقوق السهمية في رؤوس الألفات واللامات، وكذلك في طريقة رسم حرفي الحاء والجيم (شكل ٣٥٠/١) وأيضاً في حرف السين التي جاءت على هيئة المثلثات الصغيرة (شكل ٣٥٠/٢)، وربما أيضاً في حرف العين التي جاءت في بعض الأحيان ذات ثلاثة رؤوس (شكل ٣٥٠/٣) أو على هيئة كأس في أحيان أخرى (١٠٢٢).

ومما لاشك فيه أن خلو هذا النقش من الإسراف الزخرفي المعهود في نقوش "مبارك المكي" السابقة، والمؤرخة بعام ٢٤٣ هـ بالإضافة إلى ندرة التأثيرات الحجازية فيه، تؤكد أن الفترة ما بين نقوشه المؤرخة بعام ٢٤٣ هـ وذلك النقش المؤرخ بعام ٢٤٦ هـ كانت كافية بأن تجعل "المكي" يتخلى عن إسرافه الزخرفي الشديد، ويتبع الأساليب الكتابية المصرية، وليس كما ذهب إليه البعض من أنه رغم تأثره بالأساليب المصرية الكتابية ومحاولة تقليدها فإنه لم يستطع ذلك، فبمجرد نظرة عابرة لنقشه هذا المؤرخ بعام ٢٤٦ هـ ونقوشه المؤرخة بعام ٢٤٣ هـ تثبت بعد الشقة بين هذه وتلك

أما آخر النقوش التي وصلتنا "للمكي" فهو جزء علوي من شاهد قبر من الرخام محفوظ في مستودع دار الآثار الإسلامية بالكويت (١٠٢٣)، عليه نص كتابي بالخط الكوفي يتكون من ستة أسطر داخل محراب، وسطر سابع في عقد المحراب مكتوب عليه "عمل المكي". ومما يلاحظ أن الجزء المحتوي على التاريخ في هذا الشاهد مفقود، مما يتعذر تأريخه تاريخاً دقيقاً.

ويشير "الزبيلى" إلى أن أسلوب كتابة هذا الشاهد وزخرفته، وشكل المحراب الذى يطره يجعله يعود إلى القرن الثالث الهجرى / ٩م، ورجح أنه صنع في فترة لا تتجاوز كثيراً النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى، لوجود أدلة كثيرة من مصر تتمثل في عدد من شواهد القبور التى تشبه في طريقة كتابتها وزخرفتها هذا الشاهد. وعزز رأيه هذا بقرينة أخرى، وهى احتواء هذا الشاهد على اسم "المكي"، وأنه إن كان هو نفسه صاحب النقوش السابقة فهذا يقوى الاحتمال بإرجاع الشاهد المحفوظ بدار الآثار الإسلامية بالكويت إلى حوالى منتصف القرن الثالث الهجرى (١٠٢٤).

ولا يميل الباحث إلى الشك كثيراً فى أن يكون "المكي" ناقش شاهد القبر المصرى المحفوظ فى دار الآثار الإسلامية فى الكويت هو نفسه صاحب النقوش المصرية - الأربعة السابقة - المحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٠٢٥)، ويميل إلى الاعتقاد فى أن يكون هو ذاته، وليس هناك ما يدعم ذلك أكثر من توقيعه عليه "المكي"، بالإضافة الى وجود ثمة تشابه بين بعض عناصره الزخرفية وتلك الشواهد المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة المؤرخة بعام ٢٤٣ هـ، وخاصة المؤرخ منها بشهر ذى الحجة (شكل ٣٤٢).

ويبدو أنه ليس من العسير تأريخ شاهد دار الآثار الإسلامية بالكويت بصورة أكثر دقة من نسبته إلى حوالى منتصف القرن الثالث الهجرى. إذ يلاحظ أن هذا النقش يمثل مرحلة وسطى ما بين شواهد "المكى" المؤرخة بعام ٢٤٣هـ والتي تميزت بالإسراف الزخرفى الشديد (الشكلان ٣٤٢، ٣٤٤)، وبين شاهده المؤرخ بعام ٢٤٦هـ والذي تميز بالبعد عن الإسراف فى استعمال العناصر الزخرفية. ولما كان الشاهد موضع الدراسة تكاد تختفى فيه العناصر الزخرفية اللهم إلا فى المروحة النخيلية أعلى حرف "الميم" فى كلمة "بسم" (س ١)، والورقة النباتية بين حرفى "اللامين" فى لفظ الجلالة "الله" (س ٢، ٣) والتي تتشابه مع الشاهد المؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٣هـ. وأن نعظم كلمات النص الباقية تتفق مع الكتابة فى الشاهد المؤرخ بعام ٢٤٦هـ، وذلك من حيث قصرها وتعرضها بالإضافة إلى خلوها من الإسراف الزخرفى، وعليه يمكن تأريخ شاهد دار الآثار الإسلامية بالكويت فيما بين (عامى ٢٤٣هـ و ٢٤٦هـ).

ومن الجدير بالذكر أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بشاهد قبر من الرخام^(١٠٣) مؤرخ بشهر جمادى الأولى عام ٢٤٦هـ. اتضح من خلال مقارنة نقوشه مع نقوش شواهد "المكى" السابقة أن ناقشه كان يعمل تحت تأثير "المكى"، ويشير "إبراهيم جمعة" أنه لم يلق فى محاولاته توفيقاً كبيراً، وأن ما يعيب هذا النقش رغبة صالعه فى الجمع بين غلظ الحروف (شكل ٣٥١) وزخرفتها بنوع عن الزخارف الورقية الفصية، فجاءت بأقبح النتائج من الوجهة الفنية، ولو أن هذه الكتابة أدركها التمثيط وزال عنها شىء من ذلك الغلظ الذى تتسم به حروفها لقرب بعض الشىء من كتابات المكى التى أهم صفاتها النحافة والرشاقة^(١٠٢). ولكن مما يلاحظ أن نقوش "مبارك المكى" المؤرخة بعام ٢٤٣هـ قد تميزت بالفعل بطابع النحافة والرشاقة، بينما تميزت نقوشه فى الشاهد المؤرخ بعام ٢٤٦هـ وشاهده الآخر بالمحفوظ بدار الآثار الإسلامية بالكويت والذي يرجع إلى قبيل عام ٢٤٦هـ، بالبعد - إلى حد كبير - عن طابع النحافة والرشاقة وتمتعت بشىء من الغلظة والقصر^(١٠٤)، مما يوحى بأن ناقش الشاهد موضع الدراسة كان يسير فى نفس الاتجاه الذى اتبعه "مبارك المكى"، وربما يؤكد ذلك أنه على الرغم من وجود شىء من الطابع الزخرفى فى الشاهد موضع الحديث إلا أنه يبعد تماماً عن الإسراف الزخرفى الشديد المعهود فى نقوش "المكى" المؤرخة بعام ٢٤٣هـ، وتقرب من نقشة الأخيرين وخاصة المحفوظ منهما فى دار الآثار الإسلامية بالكويت، والذي يرجح تأريخه إلى قبيل عام ٢٤٦هـ.

وقبل أن نختم الحديث عن التأثيرات الفنية الواقعة على شواهد القبور المصرية فى القرن الثالث الهجرى / ٩م، يهمنى التأكيد على أنه بالإضافة إلى النماذج السابقة، فهناك العديد من الشواهد الأخرى التى احتفظت بالكثير من التأثيرات النبطية والحجازية^(١٠٥) وهى تؤكد على أن منطقة الحجاز كانت مصدراً مهماً عن مصادر التأثير على النقوش الكتابية فى مصر خلال هذا القرن.

أما فيما يتعلق بشواهد القبور التى ترجع إلى القرن الرابع الهجرى / ١٠م، فيتضح من خلال بعض النماذج التى وصلتنا منها أنها لم تزل محتفظة بالعديد من التأثيرات النبطية

والحجازية التي سبق تناولها في شواهد القبور السابقة. ومن الشواهد التي ترجع إلى هذا القرن شاهد من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٠٣) باسم محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب، مؤرخ يوم الأحد السادس من شهر شعبان سنة ٣١٥هـ، وعليه نص كتابي بخط كوفي يتكون من سبعة عشر سطراً، يقرأ^(١٠٣):

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم شهد الله
- (٢) أنه لا إله إلا هو والملائكة وألوا
- (٣) العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز
- (٤) الحكيم وبه يشهد محمد بن اسمعيل (هكذا)
- (٥) بن القسم (هكذا) بن إبراهيم بن اسمعيل (هكذا) ابن أ
- (٦) براهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي
- (٧) طالب وأن محمداً عبد الله ورسوله
- (٨) أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على
- (٩) الدين كله ولو كره المشركون و
- (١٠) أن الساعة آتية لا ريب فيها وأن الله
- (١١) يبعث من في القبور ليجزى الدين أ
- (١٢) ساؤوا بما عملوا ويجزى الدين أ
- (١٣) حسنوا بالحسنى توفى يوم الأحد
- (١٤) لست خلون من شعبان سنة
- (١٥) خمس عشرة وثلاثمائة وله
- (١٦) من السن ست وسبعين سنة و
- (١٧) ستة أشهر

وكما سبقت الإشارة فيحفظ هذا النقش بالعديد من التأثيرات النبطية والحجازية، والتي نجدها على سبيل المثال في تقطيع الكلمة الواحدة في سطرين كما هو الحال في كلمة "إبراهيم" (س ٥ و ٦)، و "وأن" (س ٩ و ١٠)، و "أساؤوا" (س ١١ و ١٢)، و "أحسنوا" (س ١٢ و ١٣)، و "وستة" (س ١٦ و ١٧). وتظهر تلك التأثيرات أيضاً في إسقاط ألف المد كما هو الحال في كلمة "اسمعيل" (س ٤). و "القسم" (س ٥)، و "اسمعيل" (س ٥). كما تظهر هذه التأثيرات أيضاً في أسلوب رسم بعض حروف النص، كما هو في العقف الذي بجهة يمين الألفات، وفي رسم الألفات المتصلة بهيئة نازلة عن مستوى التسطیح، كما هو الحال في كلمة "قائماً" (س ٣)، و "أساؤا" (س ١٢)، و "شعبان" (س ١٤)، وكذلك النزول بحرف اللام المتصل أسفل مستوى التسطیح، كما هو الحال في كلمة "الله" (س ١) و "الله" (س ٧)، كما تظهر تلك التأثيرات أيضاً في أسلوب رسم الياء النهائية الراجعة، والتي جاءت بشكلها النبطي كما هو الحال في كلمة "على" (س ٦)، و "أبي" (س ٦)، و "الهدى" (س ٨)، و "على" (س ٨)، و "في" (س ١١)، و "الحسنى" (س ١٣)، و "توفى" (س ١٣). كما جاءت حرف الدال

والكاف بهيئة مشابهة، كما هو الحال في "الحكيم" و "يشهد" و "محمد" (س ٤). وقد سبقت الإشارة أن ذلك يعد من التأثيرات النبطية. كما رسم حرفي اللام ألف في بعض الكلمات بالهيئة الملقاطية، كما هو الحال في كلمة "إلا" (س ٣). و "الأحد" (س ١٣)، وقد سبقت الإشارة أن رسم اللام ألف بالهيئة الملقاطية كانت قد ظهرت من قبل في نص تأسيس بمسجد البيرة بمنى من عهد الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور.

ومن شواهد القبور التي ترجع إلى القرن الرابع الهجري / ١٠م أيضاً، شاهد قبر من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٠٣٢) مؤرخ بشهر جمادى الأولى سنة ٣٥٥هـ. عليه نص كتابي بخط كوفي يتكون من أربعة عشر سطراً، يحمل اسم عثمان المكنى بأبي عمرو بن عبد الله بن الحسين ابن عبد الله الجوهري المعروف بابن الجصاص^(١٠٣٣). ويظهر في هذا الشاهد بعض التأثيرات النبطية والحجازية السابق الإشارة إليها في الشواهد السابقة، كتقطيع الكلمة الواحدة في سطرين، وشكل الياء الراجعة واللام ألف بالهيئة الملقاطية، والشقوق السهمية في رؤوس بعض الحروف. وقد اعتقد "محمد فهد الفعر" أن ناقش هذا الشاهد حجازي أو أنه تأثر بالأسلوب الحجازي الذي عرفته مصر على يد مبارك المكي أو غيره منذ القرن الثالث الهجري^(١٠٣٤). وإذا لم تكن هناك غضاضة في تأثر هذا النقش بالأسلوب الحجازي، فليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن ناقشه حجازي أو متأثر بالأسلوب الحجازي الذي عرفته مصر على يد مبارك المكي أو غيره، إذ يلاحظ أن هناك فجوة بين أسلوب النقش الكتابي وكتابات مبارك المكي المعتقد أنه انتقل إلى مصر من الحجاز، كما أننا لا نملك دليلاً آخر على وفود خطاطين من الحجاز إلى مصر غير مبارك المكي لنعتقد أنهم قد أثروا في الكتابات المصرية.

ومن الجدير بالذكر أن هناك ثمة عوامل أخرى غير انتقال الخطاطين من الحجاز إلى مصر، والتي قد تسهم في نقل بعض التأثيرات الحجازية إلى مصر، ولعل الحج إلى الأماكن المقدسة في الحجاز يعد أحد أبرز هذه العوامل، إذ ليس من المستبعد أن يكون من بين أولئك الحجاج المصريين خطاطون أطلعوا في الحجاز على أساليبها الكتابية وتأثروا بها فانعكس ذلك على كتاباتهم في مصر. بل وليس من المستبعد أن يكون هؤلاء الحجاج المصريون قد أطلعوا في الحجاز نفسها على أساليب كتابية أخرى غير الأساليب الحجازية، إذ من المعروف أن الخلفاء المسلمين كانوا يستعينون بفنانين من الأقطار الإسلامية المختلفة لتنفيذ أعمالهم التي ينشئونها في الحجاز^(١٠٣٥)، وهو النظام المعروف باسم "الليتورجيا"، مما أتاح للحجاز أن تكون مصدراً لالتقاء العديد من الأساليب الفنية الإسلامية. ولعل من المفيد في هذا السياق أن نشير إلى ما ذكره "محمد عبد الستار عثمان" من أنه في ضوء اشتراك فنانين من أقاليم الدولة الإسلامية المختلفة في تشييد المنشآت أو العمل في التجديدات والإصلاحات التي قام بها الخلفاء والولاة وغيرهم في الحجاز. لا يمكن أن نقطع بأن تكون نقوش تلك المنشآت قد نفذت على أيدي خطاطين من الحجاز نفسها، طالما لا نملك الدليل على ذلك، بل والأكثر من ذلك فإنه يرى أن نقوش تلك المنشآت تخرج عن الإطار الذي يحدد نسبتها إلى المدرسة الحجازية - إلى أن يثبت

العكس-، ودلل على ذلك بتلك النصوص التي بالحرم المكي، والتي سجل كتابها إشارات لموطنهم، كعمال البصرة والكوفة^(١٠٣٦).

ومن ناحية أخرى فقد كانت اللواحق الزخرفية في نهايات الحروف، من أهم المميزات التي شاعت في نقوش شواهد القبور المصرية خلال القرن الرابع الهجري، وقد أثير جدل واسع حول أصل موطن تلك الظاهرة. ما بين مرجع ظهورها إلى مصر أو بلاد المغرب والأندلس أو الحجاز. ويرى "إبراهيم جمعة" أنه من الخطأ اعتبار تلك اللواحق الزخرفية من مميزات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال أفريقيا والكتابات الفاطمية، إذ أنها ظهرت مبكرة في مصر منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجري/٩م أي منذ العصر السابق لقيام الدولة الإخشيدية ٣٢٣-٣٥٧هـ، ثم شاعت في العصر الإخشيدى واكتملت في العصر الفاطمى، ومن ثم يرى أن تلك الظاهرة قد نشأت أصلاً في مصر، ومنها شاعت بتأثير الجوار غرباً إلى شمال أفريقيا والأندلس وشرقاً إلى إيران، بل ولم يستبعد أن يكون تأثيرها قد شمل تلك الأقطار قبل دخول الفاطميين لمصر فزمن، أي منذ ظهرت في مصر في أواخر القرن الثالث وبدايات القرن الرابع الهجريين^(١٠٣٧).

وقد رفض "محمد الفخر" اعتبار تلك اللواحق الزخرفية من مميزات الكتابة الأندلسية أو المصرية، وأنها انتقلت من مصر إلى غيرها من أقطار العالم الإسلامى، ويرى أن تلك الظاهرة عرفت قبل مصر في بلاد الحجاز منذ القرن الثالث الهجري، وقد تمثلت في عراجين البلح التي ظهرت في رؤوس الألفات كما هو الحال في نص فاطمة بنت داود بن خنيس المحفوظ في مكتبة عبد الله بن عباس بالطائف^(١٠٣٨) (شكل ٣٥٢). ويبدو أنه من الصعب الإقرار بشكل قاطع بما ذهب إليه "الفخر"، فنسبة تلك الظاهرة إلى قطر ما تحتاج إلى دراسة مستفيضة للنقوش الكتابية ليس في هذا القطر فحسب بل في جميع الأقطار التي نسبت إليها أيضاً تلك الظاهرة، وهو ما لم يأت به "الفخر" ليثبت رأيه. ومن ناحية أخرى فقد أتى "الفخر" بنموذج كتابى حجازى واحد من القرن الثالث الهجرى ليثبت به ما ذهب إليه، وكنا نود أن يأتى بأدلة متعددة ومؤكدة التاريخ ليثبت بها ما ذهب إليه من إقرار قاطع بأن تلك الظاهرة قد ظهرت في الحجاز قبل مصر، وأنه شاع عن طريق الخطأ أنها من مميزات الكتابة المصرية، وأنها ظهرت بها منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى، ومنها انتشرت إلى بقية أقطار العالم الإسلامى^(١٠٣٩). وربما يضعف ما ذهب إليه "الفخر" إلى جانب ما سبق أن الدليل الذى أتى به من الحجاز وهو شاهد قبر فاطمة بنت داود بن خنيس (شكل ٣٥٢) غير مؤرخ، وقد نسب "الفخر" إلى القرن الثالث الهجرى بوجه عام، دون أن يأتى بأدلة تثبت صحة تأريخه للنقش، وإذا كان النص في هذا الشاهد يخلو من أى إشارة قد تفيد بتأريخه على وجه الدقة^(١٠٤٠)، فإنه كان من الممكن الاطمئنان إلى ما ذهب إليه من تأريخه بالقرن الثالث الهجرى، لو أنه قام بدراسة تحليلية للنقش مع نقوش حجازية أخرى مؤرخة بنفس القرن. ثم إنه لو افترضنا جدلاً أن هذا النقش يرجع إلى القرن الثالث الهجرى، أليس من الجائز أنه يعود إلى نهايات هذا القرن، فيزيد من صعوبة الإقرار بأن أصل اللواحق الزخرفية تعود إلى الحجاز، وخاصة أن تلك الظاهرة قد ظهرت في مصر منذ

الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى، كما يرى "إبراهيم جمعة"^(١٠٤١). ورغم أن الدراسة قد اتفقت مع كثير من آراء "الفعر"، فمما لاشك فيه أن "الفعر" كان مندفعاً إلى حد كبير في إثبات تفوق فن الخط في الحجاز عن مصر، ولعل ذلك يظن من خلال دراسته المقارنة للكتابات في الحجاز ومصر في القرن الرابع الهجرى، وقد أتى "الفعر" في مقارنته هذه بأمثلة من شواهد قبور مصرية من القرن الرابع الهجرى ليقرنها مع نصوص تأسيسية من الحجاز من القرن الرابع الهجرى كنقش طريق الجادة المؤرخ بعام ٣٠٤هـ^(١٠٤٢)، ونقش مسجد عائشة المؤرخ بعام ٣١٠هـ^(١٠٤٣)، ونقش بركة المقتدر الذى يرجع إلى القرن الرابع الهجرى^(١٠٤٤)، والحق فإن هذه المقارنة غير عادلة، وأتفق تماماً مع عما مازدهب إليه "محمد عبد الستار عثمان" من أنها لم تتحر الشروط الصحيحة، حيث إن العينتین مختلفتا السمات بالإضافة إلى أنهما غير كافيتين، ثم أنه كيف نقارن بين نصوص تأسيسية لمنشآت قام بها الخلفاء، وبين نقوش لشواهد قبور لأشخاص عاديين^(١٠٤٥)؟ وذلك بغض النظر عما ذهب إليه "محمد عبد الستار" من أن نصوص الحجاز التى أتى بها "الفعر" فى مقارنته لم تتأكد نسبتها إلى مدرسة الحجاز، ورجح نسبتها إلى المدرسة العراقية^(١٠٤٦). وقبل أن نختم حديثنا عن التأثيرات الفنية الوافدة على شواهد القبور المصرية يهمننا الإشارة إلى شاهد قبر من الرخام يرجع إلى القرن الخامس الهجرى / ١١م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٠٤٧)، وهو على هيئة محراب، ويحتوى على نص كتابى بخط كوفى يقرأ^(١٠٤٨) (لوحة ٨٠).

فى إطار عقد المحراب:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم الله لا إله إلا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم

وفى حنية المحراب:

(٢) بسم الله الرحمن الرحيم

(٣) حيم تبارك الذى إن شاء (ع) جعل

(٤) لك خيراً من ذلك جنات تجرى من

(٥) تحتها الأنهار ويجعل لك قصوراً اللهم

(٦) صلى على محمد النبى وآله الطاهرين وأرحم

(٧) عبدك إبراهيم بن محمد بن إبراهيم بن على

(٨) بن محمد بن على بن هارون الشهيد المقتول ظلماً

وبقاعدة الشاهد:

(٩) يوم الاثنين لـ[م]س خلون من رجب سنة اثنا عشر وأربع مائة اللهم

(١٠) اغفر له وأرضا عنه وتجاوز عن سيئاته (هكذا)

وبلاحظ فى هذا النقش أن التأثيرات النبطية والحجازية لم تزل ماثلة فى نماذج القرن الخامس الهجرى، والتى يمكن أن نلمحها فى تقطيع الكلمة الواحدة على سطرين. كما هو الحال فى كلمة "الرحمن" (س ٢ و ٣). كما تبدو هذه التأثيرات أيضاً فى أسلوب رسم حرف "الجيم" وأخواتها، وكذلك فى أسلوب رسم حرف "الياء" النهائية بهيئتها النبطية

الراجعة، كما هو الحال في كلمة "الحى" (س ١)، و"على" (س ٦)، و"النبي" (س ٦)، و"على" (س ٨).

ولعل من أهم المظاهر الزخرفية في هذا الشاهد انتهاء بعض حروفه بأشكال طيور رشيقة^(١٠٤) (لوحة ٨١، شكل ٣٥٣)، وإن كان يلاحظ في نفس الوقت انتشار أشكال الطيور بين حروف النقش، وأن أشكال الطيور التي تنتهي بها بعض الحروف غير متصلة بها. وربما توحى أشكال تلك الطيور في كتابات هذا الشاهد المؤرخ بعام ٤١٢ هـ أنه ظهرت فيه بدايات "الكتابات ذات الأشكال الحية"، تلك الظاهرة التي شاعت في زخرفة التحف المعدنية في إيران خلال العصر السلجوقي (٤٤٧-٥٥٣ هـ) والتي يعتقد أن بداية ظهورها وتطورها كان في خراسان في القرن السادس الهجري/ ١٢ م^(١٠٥) وإنها انتشرت في مصر وازدهرت خلال العصر الأيوبي - خاصة في التحف المعدنية - بتأثير من ظهورها في شرق العالم الإسلامي^(١٠٦).

وإذا كان في ظهور إرهابات "الكتابات ذات الأشكال الحية" في ذلك الشاهد المصرى المؤرخ بعام ٤١٢ هـ إشارة إلى أن مصر قد عرفت هذا النوع من الكتابة منذ أوائل القرن الخامس الهجري. فهل يعنى ذلك أنه يمكن اعتبار أن مصر كانت هي أصل موطن ذلك النوع من الكتابة؟

ويبدو أنه من الصعوبة بمكان الفصل في ذلك الموضوع وذلك في ضوء الاعتبارات التالية:

- أنه في حدود علمي تكاد تجمع الدراسات الآثارية التي تناولت هذا الموضوع بأن ظهور وتطور "الكتابات ذات الأشكال الحية" كانت في خراسان في القرن السادس الهجري / ١٢ م، وبالنظر إلى النماذج التي وصلتنا من إيران ونفذت عليها تلك الكتابات نجدها متطورة وكاملة النضج، ولم يتبع مراحل ظهورها وتطورها في إيران.
- إن النموذج المصرى المبكر - ٤١٢ هـ - الذى ظهرت عليه تلك الكتابات يعد فريداً في بابه، كما يلاحظ ضعف أسلوبه بالمقارنة بالنماذج الإيرانية التي تميزت بتنوع أشكال الكائنات الحية ما بين أشكال آدمية وحيوانية وطيور وكائنات خرافية، وربما يرجع ذلك إلى أن النموذج المصرى مبكر عن النماذج الإيرانية، فبينما هو يعود إلى أوائل القرن الخامس الهجري، فإن النماذج الإيرانية ترجع إلى القرن السادس الهجري وما بعد ذلك. ومن ناحية أخرى فمما لوحظ أنه إن كانت بعض حروف الشاهد المصرى قد انتهت بأشكال طيور، فإن كثيراً من أشكال تلك الطيور منتشرة بين حروف الشاهد، مما قد يفقدها صفة "الكتابات ذات الأشكال الحية"، التي تميزت بأن أشكال الكائنات الحية تنتهى بنهايات الحروف، وهو ما وجدناه في النماذج السلجوقية الإيرانية والمصرية والأيوبية، وإن كان هذا في نفس الوقت لا ينفى كلية إنتماء الكتابة على الشاهد المصرى إلى نوع "الكتابات ذات الأشكال الحية"، رغم بداوتها.
- ربما يزيد من أمر صعوبة تحديد أصل موطن "الكتابات ذات الأشكال الحية" ثمة إشارة تفيد بأنه عثر في إحدى القاعات الرئيسية بقصر المعشوق "العاشق" بسامراء - الذى

يرجع إلى عهد الخليفة العباسي المعتمد على الله (٢٥٦-٢٧٩هـ) - على مجموعة من الخلاخيل الفضية، احتوت فيما تضمنته من زخارف على "شريط يضم كتابة دعائية بخط النسخ غير المنقط، يقرأ منها: (العز والإقبال والصلاح) [١٠٠]، وذكر "عبد العزيز حميد" عن تلك الكتابة قائلا: "ومما يجدر ملاحظته أن لرؤوس بعض الحروف فيها خاصية غريبة وهي أنها بشكل رأس طير مثل حرف الواو وحرف القاف" (١٠٥٢). كما أكد على أن زمن صناعة هذه الخلاخيل إما في أواخر عصر سامراء أى في أيام الخليفة العباسي المعتمد على الله أو بعد ذلك الزمن بقليل، وأشار إلى أنه يمكن تأريخها من نهاية القرن الثالث الهجري / ٩م أو من النصف الأول من القرن الرابع الهجري / ١٠م (١٠٥٣).

ومما لاشك فيه أنه لو صح هذا التاريخ لأصبح لدينا دليل قوى بأن إرهاصات ظهور "الكتابات ذات الأشكال الحية" كانت في سامراء، حتى وإن كانت متمثلة في رؤوس بعض الحروف التي على هيئة رؤوس طيور، ولم تكن الحروف نفسها تنتهي بأشكال طيور كالنموذج المصري أو النماذج الإيرانية، ولكن مما يلاحظ أن تأريخ "عبد العزيز حميد" لتلك الخلاخيل لم يصل إلى حد اليقين، فقد اعتمد في تأريخه هذا على جانبين، أولهما: إنه عثر على هذه الخلاخيل في أرضية إحدى القاعات بقصر المعشوق الذي يرجع إلى الخليفة المعتمد على الله (١٠٥٤)، ولو كان مطمئناً إلى أن هذه الخلاخيل ترجع بالفعل إلى عصر المعتمد على الله، لما كان قد ذكر أن زمن صنعها يرجع إما إلى أواخر عصر سامراء أى في أيام المعتمد على الله أو بعد ذلك الزمن بقليل، ثم يشير أنه يمكن تأريخها "من نهاية القرن الثالث الهجري أو من النصف الأول من القرن الرابع الهجري" (١٠٥٥) بينما تأريخ انتقال المعتمد على الله من سامراء إلى بغداد كان إما في عام ٢٧٠هـ أو في عام ٢٧٨هـ (١٠٥٦). أما الجانب الثاني الذي اعتمد عليه في تأريخه فهو أن الوحدات والعناصر الزخرفية في هذه الخلاخيل كانت من النوع المائل أو المشطوف التي تشبه طراز سامراء الثالث على الجص (١٠٥٧)، ومما لاشك فيه أنه إن كان من الجائز تأريخ تلك الخلاخيل بنهاية القرن الثالث الهجري أو بالنصف الأول من القرن الرابع الهجري، بناءً على تشابه أسلوب زخارفها مع طراز سامراء الثالث، فليس هناك ما يمنع أن نجد نماذج قد احتوت على طراز سامراء الثالث وترجع إلى ما بعد هذا التاريخ، ولعل خير دليل على ذلك تلك النماذج الفاطمية التي ترجع إلى نهاية القرن الرابع الهجري والنصف الأول من القرن الخامس الهجري، والتي لم تزل محتفظة ببعض أساليب طراز سامراء، مثل تلاصق العناصر والحفر المشطوف (١٠٥٨).

وعلى الرغم من ذلك فإذا كان الشك يراودني بشأن تأريخ "عبد العزيز حميد" لتلك الخلاخيل، فلا أستطيع الجزم بشكل قاطع بعدم صحة تأريخه لها، وذلك في ضوء الاعتبارات السابقة التي أشرت إليها، وعدم التمكن من رؤية هذه الخلاخيل رؤية العين أو توافر صور جيدة أو أشكال لها يمكن دراستها من خلالها. وأياً ما كان الأمر فربما نستطيع بعد ما تقدم أن نوضح أن إرهاصات ظهور "الكتابات ذات الأشكال الحية" كانت إما في مصر في أوائل القرن الخامس الهجري، بناءً على شاهد

القبر المؤرخ بعام ٤١٢ هـ، أو في سامراء بناءً على الخلاخيل المرجح تأريخها بنهاية القرن الثالث الهجري أو النصف الأول من القرن الرابع الهجري، وذلك ما لم تتوافر نماذج تثبت بداية ظهورها في إيران قبل هذين التاريخين.

وإذا ما انتقلنا إلى جانب آخر لتتبع دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على كتابات شواهد القبور المصرية، فمما لوحظ أنه على الرغم من أن الليونة كانت بادية في كثير من حروف شواهد القبور المصرية المبكرة^(١٠٥)، فإن الخط الكوفي اليابس ظل هو الخط المفضل في كتابة تلك الشواهد حتى وقت متأخر من العصر الفاطمي، وبدأ خط الثلث - اللين - يظهر إلى جانب الخط اليابس - الكوفي - منذ خلافة الأمر الفاطمي، أي منذ أوائل القرن السادس الهجري / ١٢ م، كما هو واضح في شاهد قبر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٠٦) مؤرخ بعام ٥١٩ هـ - أي من عهد الخليفة الأمر - وإن كان يلاحظ رداعة خطه. ويظهر هذا الخط أيضاً في شاهد قبر آخر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٠٧) مؤرخ بعام ٥٥١ هـ - أي من خلافة الفائز - ويلاحظ أن خطه أكثر جودة من خط الشاهد السابق^(١٠٨). ويظهر الخط الثلث كذلك في شاهد قبر آخر مؤرخ بعام ٥٦١ هـ^(١٠٩) - أي من عهد الخليفة العاضد -. كما يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بشاهد قبر مؤرخ بشهر رجب عام ٥٦٧ هـ، عليه نص كتابي بخط الثلث، وعلى الرغم من أن هذا الشاهد يقع في عهد صلاح الدين الأيوبي، فإن جودة خطه وجماله^(١١٠)، تجعلنا نطمئن بأن هذا النوع من الخطوط قد أخذ في الاستقرار بمصر في أواخر العصر الفاطمي.

ويعد ظهور الخط الثلث في مصر منذ أوائل القرن السادس الهجري / ٢ م أحد مظاهر التأثيرات الفنية السلجوقية التي وفدت على مصر خلال العصر الفاطمي. إذ من المعروف أن الفضل يرجع إلى السلاجقة وأتابكتهم في تجويد هذا النوع من الخطوط، ومن أقدم أمثله لديه الكتابة التي في منارة الجامع الكبير بحلب من أعمال القاضي أبو الحسن محمد ٤٨٣ هـ / ١٠٩٠ م، وتلك التي تزين مسجد ملكشاه بمدينة آمد ٤٨٤ هـ / ١٠٩١ م. وقد بلغ هذا الخط أوج تطوره في الفترة الأتابكية كما هو الحال في محراب الجامع الأموي بالموصل ٥٤٣ هـ / ١١٤٨ م، وفي منبر الجامع النوري بحماة ٥٥٩ هـ / ١١٦٤ م^(١١١).

وإلى جانب شواهد القبور السابقة فقد وصلنا العديد من اللقى الأثرية الفاطمية المصنوعة من الرخام أو الحجر أو الجص، والتي تكشف أيضاً عن بعض الجوانب المتصلة بالتأثيرات الفنية الوافدة على مصر في العصر الفاطمي.

ومن بين هذه اللقى كتلتان من الرخام محفوظتان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليهما نحتاً بارزاً لأسدين، أحدهما يتجه إلى اليمين^(١١٢) والآخر يتجه إلى اليسار^(١١٣). والأسد المتجه ناحية اليمين في وضع تأهب للهجوم، وقد رفع قبضة رجله اليمنى، ولوح بذيله في قوة، فبدا ذيله منثنياً إلى الأمام ثم ملفوفاً إلى الخلف، وبرزت عضلاته، ومعرفته تبدو مجمدة، وفوق رجله الأمامية حلقة دائرية واضحة مملوءة بالزخارف النباتية، كما تبدو الزخارف النباتية المورقة على الجزء السفلي من جسده. وتظهر ثلاثة من ضلوع صدره ببروز قليل، ورسمت ورقة نباتية على مؤخرته. أما الأسد المتجه إلى اليسار فمشابه للسابق فيما

عدا خلو كفه من أى زخرفة^(١٠٦٨).

وربما يستدعى شكل هذين الأسدين أشكال الأسود المنحوتة التى زين بها الفاطميون أبواب مدينة المهدية عاصمتهم بإفريقية^(١٠٦٩)، كما ورد ما يفيد بأن المعز لدين الله وهو فى طريقه من إفريقية إلى مصر قد استراح بقصر أجداييه بليبيا الذى كان قد بناه ابنه وزخرفه بأشكال لأسود منحوتة^(١٠٧٠)، وربما فى ذلك إشارة إلى أن استخدام الفاطميين للأسود المنحوتة فى مصر كان استمراراً لاستخدامهم لها فى بلاد المغرب، وربما يدعم ذلك، أنه عثر فى حفائر مدينة أجداييه بليبيا على تمثال لأسد ينسب إلى الخليفة أبى القاسم (٣٢٢-٣٣٤هـ)، ذى وضع مماثل لوضع الأسدين سابقى الوصف^(١٠٧١).

كما وصلنا عدة ألواح رخامية تنسب إلى العصر الفاطمى، وهى مزينة بأشكال حمامات متقابلة على أفرع نباتية، وزخرفة لشجرة حياة على جانبيها فى بعض الأحيان أسدان، وفى أحيان أخرى طاووسان بالإضافة إلى رسوم أسماك^(١٠٧٢).

ومن الجدير بالذكر أن ظهور الحمام والسمك فى هذه الألواح دفعت بعض مؤرخى الفنون الإسلامية إلى الاعتقاد بأن صانع هذه الألواح كان متأثراً ببعض التعاليم والتقاليد المسيحية، إذ أن الحمام كان يمثل روح القدس، أما السمك فإن حروف اسمه باليونانية هى أوائل الحروف فى اسم السيد المسيح وألقابه^(١٠٧٣).

ويؤكد الباحث على أن تأثير الفنون المسيحية فى مصر على الفن الإسلامى بها هو أمر وارد بل وطبيعى، وخاصة فى المرحلة الأولى لتكوين الفن الإسلامى فى مصر، على أن ذلك لا يعطينا الحق فى أنه كلما نلمح عنصراً ذا دلالة رمزية مسيحية - وما أكثرها - يظهر فى الفن الإسلامى بمصر، كالحمام والطاووس والسمك، أن نلصقه مباشرة بالتأثير بتعاليم المسيحية أو فنونها. فمثل تلك العناصر الزخرفية كانت شائعة التمثيل منذ القدم فى كثير من الفنون والحضارات، والتى ليس لبعضها صلة من قريب أو بعيد بالعقيدة المسيحية أو فنونها. ومن ناحية أخرى فحتى لو جاز اعتبار مثل تلك العناصر الزخرفية التى ظهرت فى هذه الألواح الفاطمية استمرار لما هو كان شائعاً فى الفنون المسيحية بمصر، فليس من المعقول أن تكون قد استخدمت بنفس مفهومها الرمزي المسيحي، وخاصة أنها لم تكن تزين منشآت دينية مسيحية، بل كانت معدة لتستخدم فى تزيين قصور الخلفاء الفاطميين. ومن ناحية أخرى، فإن كثيراً من تلك العناصر الزخرفية، كانت معروفة لدى العرب منذ اليهود القديمة^(١٠٧٤)، ثم إن الكثير منها ورد ذكره فى القرآن الكريم، فرسخها فى أذهان العرب المسلمين. وعلى الرغم من أن الفن الإسلامى يختلف عن الفنون المسيحية، فى أنه لم يشرح تعاليم العقيدة، فليس من المستبعد أن يكون هناك مفهوم رمزى لدى بعض المسلمين، بشأن بعض الطيور والحيوانات التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم، أو على أقل تقدير فإن ذكرها فى كتاب الله عز وجل، يجعل لها مكانة خاصة لديهم.

وبالإضافة إلى ما سبق فإن زخارف تلك الألواح الرخامية الفاطمية ذات روح وطابع إسلامى واضح لا تكاد تختلف عما أنتجه الفنانون المسلمون سواء فى شرق العالم الإسلامى أو فى غربه على حد سواء.

كما وصلتنا مجموعة من الكلج أو قواعد الأزيار، ينسب بعضها إلى العصر الفاطمي ومنها كلجة رخامية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٠٧٥)، وهى قائمة على أربع أرجل مزخرفة بالحفر فى هيئة تشبه أرجل السلحفاة، تعطى انطباعاً بأن النحات استلهم شكل السلحفاة فى المظهر العام للكلجة^(١٠٧٦). وقد كرنا هيئة تلك الكلجة بأشكال المسارج الخزفية الفاطمية، التى جاءت أرجلها على هيئة أرجل الحيوانات، والتى يعتقد أن هيئتها مستوحاة من بعض أشكال الأوانى الخزفية المستوردة من الصين فى عصر أسرة سونج "Sung"^(١٠٧٧).

ومن بين هذه الكلج أيضاً، كلجة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٠٧٨). وهى مرتكزة على أربعة قوائم على هيئة أسود رابضة صُفرت أذيالها (لوحة ٨٢)، وبأركانها أشكال بارزة تمثل سيدتين جالستين، كل منهما تضم يدها إلى صدرها (لوحة ٨٣)، ورجلين واقفين يحمل كل منهما فى يده سيفاً عريضاً أو صولجاناً (لوحة ٨٤)، وبالإضافة إلى ذلك فيظهر فى جوانب الكلجة مقرنصات زخرفية فى صفين (لوحة ٨٢)، وأشكال عقود مفصصة (لوحة ٨٤)، ويبدن الحوض من الخارج نص كتابى بخط كوفى يقرأ منه "... سين وخمسائة"^(١٠٧٩). وربما يعيننا بشكل أكثر أهمية فى أمر زخارف هذه الكلجة، هيئة هاتين السيدتين اللتين تذكرنا بمناظر العرى التى كانت شائعة فى الفن الإغريقى، وكذلك طبائث الثياب التى يرتديها الرجلان والتى نفدت بأسلوب طبيعى، كما هو معروف فى الفن الإغريقى أيضاً، وذلك بالإضافة إلى هيئة الأسدتين المتدبرين ذى الهيئة الساسانية الأصل. أما فيما يتعلق بأشكال المقرنصات الزخرفية والعقود المفصصة فى هذه الكلجة^(١٠٨٠)، فعلى الرغم من أنه سوف يشار إليهما عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على العمائر الفاطمية، فلا بأس أن نشير إلى أن هذه المقرنصات الزخرفية قد ظهرت فى بلاد فارس قبل ظهورها فى مصر خلال العصر الفاطمى. وأن أول ظهور لها كان فى عضد باب مدفن جنبادى كابوس فى جورجان بإيران (٣٩٧هـ/١٠٠٦-١٠٠٧م)، وبعد ذلك فى كورنيش مدفن جنبارى على فى ابرقوه بإيران (٤٤٨هـ/١٠٥٦-١٠٥٧م)، ثم فى مدنة مسجد آنى فى أرمينيا (٤٦٥-٤٦٦هـ/١٠٧٣م)^(١٠٨١).

أما فيما يتعلق بالعقود المفصصة، فرغم ظهورها فى أمثلة مبكرة فى العمارة العباسية بالعراق، كما هو فى باب بغداد بمدينة الرقة (١٥٥هـ/٧٧١م)، ثم فى عقود نوافذ جامع سامراء (٢٣٤-٢٣٧هـ/٨٤٨-٨٥٠م)، وفى قصر العاشق بالقرب من سامراء (٢٦٤هـ/٨٧٨م)^(١٠٨٢)، فقد كانت من أهم الخصائص الفنية فى بلاد المغرب والأندلس، ووجدناها فى لوحة بجوار محراب المسجد الجامع بالقيروان من سنة (٢٤٨هـ/٨٦٢م)، وفى قبة البهو بمسجد الزيتونة بتونس (٣٨١هـ/٩٩١م)^(١٠٨٣). وما وصلنا من أشكالها فى منشآت الأمويين بقرطبة والزهراء وطليطلة^(١٠٨٤) (شكل ٣٥٤) وكذلك فى فنونهم التطبيقية، كما هو واضح فى حوض حجرى، محفوظ فى متحف الآثار بمدينة مدريد، ومؤرخ بعام ٣٧٧هـ^(١٠٨٥) (شكل ٣٥٥)، يؤكد على خصوصية هذا العنصر فى الأندلس، وليس من المستبعد أن بداية انتشاره فى مصر خلال العصر الفاطمى، كان بتأثير من شيوع استعماله فى بلاد المغرب

والأندلس.

أما فيما يتعلق بالتحف المصنوعة من الجص، فقد وصلتنا مجموعة منها ترجع إلى العصر الفاطمي. منها مبخرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٠٨٦)، عليها عبارة كتابية بخط الثلث، تقرأ "النعمة الشاملة والسعادة الدائمة"^(١٠٨٧). وقد سبقت الإشارة إلى أن ظهور الخط الثلث في العصر الفاطمي كان بتأثير عن ظهوره لدى السلاجقة وأتابكتهم في شرقى العالم الإسلامي.

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامي أيضاً بمبخرتين من الجص^(١٠٨٨) ظهر عليهما عقود زخرفية مفصصة^(١٠٨٩)، والتي سبق التنويه إلى شيوع استعمالها في المغرب والأندلس، قبل بداية شيوعها في مصر خلال العصر الفاطمي.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أيضاً بمبخرة من الجص^(١٠٩٠)، ترجع إلى العصر الفاطمي. يهمنها منها ما ورد على بدنها من زخارف نباتية تمثل أشكالاً لتفريعات نباتية لمراوح نخيلية محورة إلى أشكال هندسية، ومن المعتقد أن هذا الأسلوب الزخرفي لم يظهر في مصر إلا بعد قدوم الفاطميين إليها، ومن المرجح أن هذا الأسلوب يعد تأثيراً إيرانياً خاصة أنه لا يوجد منه أمثلة مشابهة في تونس، ليعتقد أنه منقول إلى مصر من هناك^(١٠٩١).

المبحث الرابع

التأثيرات الفنية الوافدة على الزجاج والبلور الصخري: أ - الزجاج:

بلغت صناعة الزجاج في العصر الإسلامي درجة عالية من التطور والازدهار، ولعل ذلك يرجع في المقام الأول إلى أن تلك الصناعة كانت ضاربة بجذورها في أعماق كثير من المناطق التي شهدت الفتح الإسلامي. إذ أنه على الرغم من اختلاف العلماء في تحديد أصل موطن صناعة الزجاج، فقد بات من المتفق عليه أن موطن ابتكاره لا يخرج عن ثلاثة أقطار هي مصر أو العراق أو سوريا^(١٠٩٣)، تلك الأقطار الثلاثة التي كان لها ماله في تاريخ الفن الإسلامي بوجه عام، وفي صناعة الزجاج على وجه الخصوص.

وقبل أن نستعرض في تناول التأثيرات الفنية الوافدة على الزجاج بمصر الإسلامية في الفترة قيد البحث، أود أن ألفت الانتباه إلى أن تبادل الخبرات في صناعة الزجاج بين كثير من أقطار الشرق الأدنى مثل سوريا ومصر والعراق وإيران تمتد بجذورها في أعماق التاريخ، إذ يعتقد "فلنדרز بترى" الذي قام بالتنقيب في تل العمارنة بمصر، أن أقدم زجاج وجد في مصر قبل عام ١٥٠٠ قبل الميلاد كان قد صنعه زجاجون سوريون، وأن كل الأواني الزجاجية التي وجدت في مصر وترجع إلى ما قبل هذا التاريخ مستوردة^(١٠٩٤). ويرى "جيب اسكندر" أن العراقيين خاصة الآشوريين منهم قد تعلموا صناعة الزجاج من المصريين، إلا أنهم لم يبلغوا فيها مبلغ معلميه^(١٠٩٥). ويذكر "زكي محمد حسن" أن الأواني الزجاجية التي استعملها الإيرانيون القدماء كانوا يستوردونها من سورية، كما يشهد على ذلك نوع التحف الزجاجية التي عثر عليها في خفائر السوس والمدائن^(١٠٩٦).

وعلى أية حال فتكشف الدراسات الأثرية أن أهم مراكز إنتاج الزجاج في العصر الإسلامي كانت في السوس ونيسابور بإيران، وقد وصلت تلك الصناعة في نيسابور أوج ازدهارها فيما بين القرنين الثالث والخامس الهجريين / ٩-١١ م، وكذلك في سامراء حينما كانت عاصمة للخلافة العباسية في القرن الثالث الهجري / ٩ م، وفي الفسطاط منذ القرن الثاني الهجري / ٨ م وما بعده^(١٠٩٧)، وذلك بالإضافة إلى عدة مناطق في سوريا^(١٠٩٨).

وفيما يتعلق بصناعة الزجاج في مصر، فعلى الرغم من أن هناك ثمة إشارات تفيد بتدهور مستوى تلك الصناعة بها قبل الفتح العربي - بدليل أنه لم يعد يصدر منها إلى الخارج خلال العصر البيزنطي^(١٠٩٩)، كما أن ما عثر عليه من بقايا ترجع إلى ما قبل الفتح الإسلامي في منطقة الفيوم، استدل منه على أن مستوى العاملين في تلك الصناعة أخذ في التدهور^(١١٠٠) - فنستطيع أن نقرباطمئنان أن صناعة الزجاج كانت مستقرة في مصر منذ العصر الفرعوني، وقد واصلت مسيرة تقدمها خلال العصرين الإغريقي والروماني^(١١٠١)، حتى أن "يوليسوس" قيصر (١٠١-٤٤٤ م) اشترط أن تكون جزيرة مصر إلى روما متضمنة للمصنوعات الزجاجية التي تنتجها الإسكندرية، كما أن "ليرون" (٥٤-٦٨ م) استقدم من مصر صناع الزجاج الذين أسسوا له أول مصنع في روما، بالإضافة إلى أن الامبراطور "هادريان" (١١٧-١٣٨ م) أشار في خطاب له إلى زجاج الإسكندرية عندما ذكر أنه قد أهديت له كؤوس زجاجية ذات ألوان مختلفة من كاهن مصري^(١١٠٢). واستمر ازدهار صناعة

الزجاج وتقدمه في العصر البيزنطي. وورث الزجاجون المسلمون في مصر كل هذا التراث الفني العريق في صناعة الزجاج وزخرفته، ثم ارتقوا بهذه الصناعة وابتدعوا في مجاها أساليب صناعية جديدة وأشكالاً مبتكرة ميزت الزجاج المصري في العصر الإسلامي عن العصور السابقة^(١١٠٦)، شأنهم في ذلك شأن أمثالهم من صناع الزجاج في سوريا والعراق وإيران، ومما لاشك فيه أن صناعة الزجاج في العصر الإسلامي قامت على أكتاف هؤلاء الصناع في تلك الأقطار الأربعة - مصر وسوريا والعراق وإيران - لما لهذه الصناعة من ماضٍ تليد في هذه البلدان^(١١٠٧).

وكان من الطبيعي أن تستمر الأساليب الفنية والزخرفية التي سادت في تلك الأقطار قبل الفتح الإسلامي متبعة في صناعة الزجاج في بداية العصر الإسلامي^(١١٠٨)، بل وقدر لتلك الأساليب القديمة أن تظل سائدة في صناعة الزجاج الإسلامي خلال القرون الأربعة الأولى بعد الهجرة، حيث كان التطور في هذا الميدان أبطأ من غيره في ميادين الفن الإسلامي^(١١٠٩).

ومما لاشك فيه أن تقارب الأساليب الفنية والزخرفية في صناعة الزجاج منذ فجر الإسلام في كل من مصر وسوريا والعراق، قد أدى إلى صعوبة نسبة أكثر ما وصلنا من تحف زجاجية ترجع إلى عصر الخلفاء الراشدين أو عصر الأسرة الأموية إلى إقليم معين من تلك الأقاليم، بل وبات من الصعب التمييز بشكل واضح بين التحف الزجاجية التي أنتجت في مصر أو سوريا أو العراق، أو تلك التي أنتجت في إقليم آخر من الأقاليم الإسلامية قبل القرن الثالث الهجري / ٩م - على أقل تقدير - خاصة أن الغالبية العظمى منها كانت من النوع البسيط الخالي من كل ضرب من ضروب الزخرفة^(١١١٠).

ويبدو أن مشكلة صعوبة تعيين مراكز صناعة الزجاج في العصر الإسلامي لم تقتصر على الفترة الإسلامية المبكرة، فيشير "مارسيه" أنه على الرغم من أن صناعة الزجاج كانت شديدة الرواج بمصر في العصر الفاطمي، إلا أنه من الصعب تحديد الجهة التي يعود إليها تقدم تلك الصناعة والأشكال، أهى مصر أم سورية أم فارس أم هى منطقة البرابرة الشرقية؟ ويرى أن نفس الأشكال قد ظهرت مطبقة في هذه المقاطعات المختلفة من العالم الإسلامي وأنها عولجت حسب نفس الأصول، فهى أكواب وأقداح وزجاجات وقوارير عطر مقولبة أو منقوشة، ومزينة بصيغ منقوشة على الطراوة أو مزينة بتطبيقات من الزجاج المبروم، وكثيراً ما مثلت الزخرفة صوراً حيوانية^(١١١١).

وعلى أية حال فإذا كان التشابه بين منتجات الزجاج في كثير من أقطار العالم الإسلامي، يرجع إلى أن مراكز تلك الانتاج كانت تتبع أساليب فنية وزخرفية مشتركة، كان أغلبها موروث لديهم منذ القدم. فمما لاشك فيه أن انطواء تلك الأقطار في العصر الإسلامي تحت لواء حكم واحد، قد أسهم إسهاماً عظيماً في الوحدة التي جمعت بين منتجات تلك الأقطار، وربما كان ذلك نتيجة لعدة عوامل. لعل أهمها تمزيق الحواجز السياسية بين تلك الأقطار وبصفة خاصة بين مصر وسورية من ناحية والعراق وبلاد فارس من ناحية أخرى، مما أدى إلى حرية انتقال الصناع والفنانين بين تلك الأقطار، علاوة على نشاط التبادل

التجارى بينها، مما كان له الفضل فى التبادل المثمر للأفكار الفنية بين هذه البلدان^(١١٠٨). وتكشف الحفائر الأثرية التى أجريت فى مدينة الفسطاط أن مصر أقبلت على استيراد الأوانى الزجاجية من سورية والعراق وإيران، ومن الطبيعى أن يعمل الصناع المصريون على تقليدها، مما أدى إلى صعوبة التفريق بين الأوانى المستوردة وتلك التى أنتجت محلياً^(١١٠٩).

أما فيما يتعلق بظاهرة انتقال الصناع والفنانين بين أقطار العالم الإسلامى، فهناك ثمة إشارة تفيد بأن الفرس الذين دخلوا مصر مع عمرو بن العاص، قد احترفوا فى الفسطاط منذ وقت مبكر بعض الصناعات وأنهم كانوا يرصعون الزجاج بالجوهر ويكتبون عليه بالذهب المجسم^(١١١٠). كما أنه من المعتقد أن أسلوب صناعة الزجاج المعروف باسم "الألف زهرة - Millefiori" والذى كشفت عنه كميات كبيرة فى حفائر سامراء، قد حُمِلَ إلى العراق عن طريق مصر، وذلك إما عن طريق بعض الصناع المصريين الذين انتقلوا إلى العراق ونشروا بها تلك الصناعة^(١١١١)، أو عن طريق صناع وفدوا من العراق إلى مصر فتعلموا بها تلك الصناعة ثم نقلوها إلى العراق^(١١١٢). ومن ناحية أخرى فتشير وثائق الجنيزة إلى أن من بين الصناع الذين وفدوا من سوريا إلى مصر فى العصر الفاطمى بعض صناع الزجاج^(١١١٣). ومن ناحية أخرى فيهمنا الإشارة إلى أن صناعة الزجاج والبلور الصخرى، كانتا من الصناعات الراقية والشهيرة فى إفريقية منذ عصر الأغالبة، وقد كان بالقيروان بالقرب من مسجدها الجامع سوق يعرف باسم "سوق الزجاج"^(١١١٤)، كما أن تلك الصناعة كانت مزدهرة بها فى العصر الفاطمى - قبل انتقال الفاطميين إلى مصر - وأن مدينة صبرة المنصورية كانت إحدى المراكز الممتازة فى صناعة الزجاج بإفريقية خلال هذا العصر^(١١١٥)، وورد ما يفيد بأن أرضية بعض الشوارع والبيوت فى تلك المدينة، كانت مبلطة بطبقة زجاجية مختمة ومزخرفة^(١١١٦). وليس من المستبعد أن ينقل الفاطميون معهم من بلاد المغرب إلى مصر بعض الأساليب الفنية والزخرفية التى ألفوها فى موطنهم السابق، بل وربما كان من بين الفنانين الذين حرص الفاطميون على جلبهم معهم إلى مصر بعض من صناع الزجاج والبلور الصخرى.

ومن الجدير بالذكر أن صناع الزجاج فى مصر خلال العصر الفاطمى قد أقبلوا على تقليد بعض المنتجات الخزفية الصينية، فبالإضافة إلى وصف "ناصر خسرو" لبعض المنتجات الخزفية الفاطمية الشفافة والتى يعتقد بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أنها ما هى إلا أوانى زجاجية صنعت تقليداً للبورسلين الصينى^(١١١٧)، فقد عثر فى حفائر الفسطاط على قطع زجاجية ملونة باللون الأبيض المعتم أو الأزرق الفيروزى ومرسومة بالبريق المعدنى، ومن المرجح أن هذا الزجاج المعتم صنع تقليداً للخزف الصينى، الذى انتشر فى مصر خلال العصر الفاطمى^(١١١٨)، إذ يوحى إلينا هذا النوع المعتم بأن هذا الأسلوب فى تلوين الزجاج متأثر إلى حد بعيد بأوانى البورسلين الناصعة البياض المعروفة باسم "تنج" و"ينج شنج" المستوردة من الصين خلال عهد أسرة "سونج"، ويرى بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أن هذا الأسلوب الذى اتبعه الزجاجون المصريون فى تقليد هذا النوع من الخزف الصينى

يعتبر حدثاً فريداً في تاريخ صناعة الزجاج في الشرق الأدنى خلال العصور الوسطى^(١١١٩). وعلى أية حال فمن أهم الأساليب التي استعملت في زخرفة الزجاج منذ بداية العصر الإسلامي. تلك الأقراص أو الخيوط المضافة إلى سطح الإناء، ومن المعروف أن هذا الأسلوب الزخرفي كان معروفاً منذ العصر الروماني، وكان شائعاً في وسورية بوجه خاص. وكانت الحليّات المضافة إما خطوطاً متعرجة أو أشربة متموجة أو أقراصاً أو نقاطاً بلون الإناء الأصلي أو باللون الأزرق في معظم الأحيان^(١١٢٠). وعلى الرغم من أن المسلمين قد ورثوا هذا الأسلوب الزخرفي عن الرومان، فقد توصلوا إلى إبداعات أكثر ثراءً، وذلك باستعمال اللدائن مرقشة الألوان، كما أبدعوا في زخارفه سواء الزجاجية أو المتموجة أو في الحليّات المتدلّية^(١١٢١).

هذا وقد وصلنا من أوائل العصر الإسلامي عدة نماذج لأواني زجاجية مزخرفة بأقراص أو خيوط مضافة، وعلى الرغم من أن تلك التحف قد نُسبت إلى القرنين الأول والثاني الهجريين / ٧-٨م، إلا أنه كان من المتعذر نسبة أكثرها إلى مصر أم سورية^(١١٢٢)، ولعل ذلك راجع في المقام الأول إلى تشابه الأساليب الفنية والزخرفية التي اتبعتها مصر وسورية خلال العصر الأموي، وإن كان يصعب في نفس الوقت رد ذلك التشابه إلى ظاهرة التأثير والتأثر، إذ أن هذه الأساليب الزخرفية والفنية كانت قائمة في كلا القطرين قبل الفتح الإسلامي لهما.

ويحتفظ متحف "برلين" بإناء من الزجاج نسب إلى مصر في القرنين الأول والثاني الهجريين / ٧-٨م، وهو عبارة عن قنينة محمولة على ظهر جمل من الزجاج، وببدن القنينة خيوط متعرجة مضافة تضمها إلى ظهر الكتلة الزجاجية التي تمثل الجمل^(١١٢٣). ويشير "ديماند" إلى أن متحف "المتروبوليتان" بنيويورك يحتفظ بعدد من الأواني عليها زخارف مضافة على شكل حيوانات - قد تكون جمالاً - تحمل فوق ظهورها سلالاً بها أوعية وأن قطع هذا النوع جاءت من سورية، وترجع إلى عصر ما قبل الإسلام أو بداية العصر الإسلامي^(١١٢٤).

ومن الجدير بالذكر أنه عُثر في العراق على علبة تجميل من الرخام الممقرق، ترجع إلى عصر فجر الأسرات (من منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد)، ونقش على قاعدة العلبة أربعة ثيران، في كل ركن ثور، والقسم الأعلى مسطح يحتوى على أربع فجوات كانت توضع فيها مساحيق التجميل^(١١٢٥)، مما يعني أن فكرة الأواني المحمولة على حيوانات كانت معروفة في العراق منذ العصور السحيقة^(١١٢٦). بل وقد عُثر في عدة مواقع عراقية قديمة على أوان زجاجية ترجع إلى الفترة التي سبقت الفتح الإسلامي، منها إناء محفوظ بالمتحف العراقي^(١١٢٧)، على شكل جمل يحمل على ظهره قنيتين ملتصقتين ببعضهما^(١١٢٨).

ومن ناحية أخرى فقد وصلنا كوب من الفضة يرجع إلى الفن الفارسي الاخميني (٥٣٩-٣٣١ ق.م). وتتكون قاعدة الكوب من حيوان خرافي له قرنان^(١١٢٩). مما يشير إلى أن مثل تلك الأواني القائمة على أشكال حيوانات. كانت شائعة التمثيل في العديد من الفنون والحضارات القديمة.

ومن بين الأواني الزجاجية التي وصلتنا من العصر الإسلامي، ما هو مزدان من الخارج بزخرفة على هيئة خلايا النحل أو أقراص العسل "Honey Comb" ومشكلة بواسطة القالب^(١١٣٠)، وتؤرخ الأواني التي احتوت على هذا النوع من الزخرفة في الفترة ما بين القرنين الثاني والثامن الهجريين / ٨-١٤م^(١١٣١).

ومن التحف المصرية التي وصلتنا من هذا النوع كأس زجاجي محفوظ في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة^(١١٣٢)، قوام زخرفته قنوات طويلة بارزة تمتد قليلاً أسفل حافته، ثم تتصل بها زخرفة خلايا النحل التي تكسو باقى الإناء (شكل ٣٥٦)، ونسب بعض علماء الفنون الإسلامية هذا الكأس إلى العصر الطولوني أو الإخشيدى^(١١٣٣)، وأرخه آخرون بالقرن الثالث أو الرابع الهجرى / ٩-١٠م^(١١٣٤)، أو بالقرن الرابع الهجرى / ١٠م^(١١٣٥).

وقد كان التصميم القائم على زخرفة خلايا النحل شائعاً خلال العصر الروماني^(١١٣٦)، كما وجد منفذاً على عدة أواني من العراق ترجع إلى ما قبل الإسلام^(١١٣٧) وإلى فترة صدر الإسلام^(١١٣٨). ويبدو أن هذا التصميم كان شائعاً إلى حد كبير في إيران منذ العصر الساساني، وخلال العصر الإسلامي، وقد وصلتنا منها عدة أمثلة تؤكد ذلك^(١١٣٩)، منها سلطانية ترجع إلى ما بين القرنين السادس والثامن الميلاديين (لوحة ٨٥)، وقبينة ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الميلادى^(١١٤٠) (لوحة ٨٦)، وقبينة ترجع إلى القرن السادس الهجرى / ١٢م^(١١٤١).

وإذا كان من الطبيعي أن تظل الأساليب الفنية والزخرفية القديمة متبعة في الزجاج الإسلامي لفترة من الزمن، فمن المعتقد أن الطابع الإسلامي قد ظهر في التحف الزجاجية في العصر العباسي، وبصفة خاصة بعد نشأة مدينة سامراء في القرن الثالث الهجرى / ٩م^(١١٤٢). ونظراً لارتباط مصر الوثيق في العصر الطولوني بمدينة سامراء فكان من الطبيعي أن ينعكس ما طرأ من تطور في صناعة الزجاج بهذه المدينة على تلك الصناعة في مصر خلال هذا العصر، بل ومن المعتقد أن ما شهدته صناعة الزجاج من تقدم ملموس بمصر في العصر الطولوني، إنما يرجع في المقام الأول إلى التأثير بصناعة الزجاج في سامراء^(١١٤٣).

ومن المعروف أن العراق قد اشتهرت في العصر الإسلامي بإنتاج الزجاج ذي الزخارف المقطوعة "Cutglass"، وأنها كانت تصدره إلى الخارج^(١١٤٤)، ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أن الزجاج المقطوع هو ذلك النوع الذي حاولت فيه العراق أن تقلد البلور الصخري، ويذكر أن مؤرخى الفنون يظنون أن هذا الزجاج المحفور أو المقطوع قد نشأ في سامراء على أيدي صناع من الفرس أو على أيدي العراقيين أنفسهم، وأن الإدريسي أشار إلى قيام صناعة هذا النوع من الزجاج في مدينة القادسية بالعراق^(١١٤٥). ولكن من المرجح كما تذكر "Rachel Hasson" أن الزجاج المقطوع كان معروفاً في العراق منذ وقت مبكر، حيث وصلتنا منه نماذج ترجع إلى القرن الثامن قبل الميلاد، وتشير إلى أنه منذ القرن الثالث الميلادى تطور هذا الأسلوب إلى الأمام بواسطة الساسانيين الذين توسعوا في استخدامه^(١١٤٦)، وأكد "ديماند" على أن الزجاج ذي الزخارف المقطوعة

كان من مميزات العصر الساساني، ودلل على ذلك بالأبثلة العديدة التي عثر عليها بالحفائر التي أجريت في العواصم الساسانية ببلاد العراق وخاصة في المدائن^(١١٤٧).

وعلى أية حال فإذا كان الاحتمال الأرجح أن المسلمين قد تعلموا أسلوب القطع في الزجاج من الساسانيين^(١١٤٨)، فقد سار به المسلمون إلى الأمام ووصلوا به إلى أعلى درجات النضج^(١١٤٩). وإذا كان فضل بغداد لا ينكر في إنتاج هذا النوع من الزجاج - لما ذاع عنها من شهرة في صناعة الزجاج ذي الزخارف المقطوعة^(١١٥٠) - فنستطيع أن نؤكد أيضاً على دور سامراء في هذا المجال، لما وصلنا عن إنتاجها الذي امتاز بزخارفه المائلة القطع، ذلك الأسلوب الذي كان سائداً في مختلف المواد التي استعملت في سامراء وخاصة على الجص والخشب^(١١٥١) وتكشف بعض قطع الزجاج التي وصلتنا من مصر وتنسب إلى العصر الطولوني (لوحة ٨٧)، أنها متأثرة بأسلوب القطع الذي كان سائداً في سامراء. كما أن زخارفها تشبه كثيراً الزخارف المحفورة في الأخشاب الطولونية، أو بعبارة أخرى احتوت على زخارف من طراز سامراء الثالث^(١١٥٢).

وإذا كان عن الطبيعي أن ينعكس طراز سامراء في زخرفة الأواني الزجاجية التي وصلتنا من مصر في العصر الطولوني، نظراً لسيادة هذا الطراز في ذلك العصر، فإن هناك احتمالاً بأن يكون الإنتاج المصري - المتأثر بطراز سامراء - قد أنتج بواسطة فنانين عراقيين وصلوا إلى مصر في العصر الطولوني، وامتد تأثيرهم في صناعة الزجاج المصري حتى العصر الفاطمي^(١١٥٣). بل ومن المعتقد على حد قول "ديماند" أن إنتاج العراق - خاصة بغداد - من الزجاج ذي الزخارف المقطوعة، يعد من المصادر الفنية لهذا النوع من الزجاج في مصر خلال العصر الفاطمي^(١١٥٤).

هذا وقد اتضح من خلال مقارنة بعض ما وصلنا من التحف الزجاجية المصرية مع مثيلاتها من سامراء، عن تأثير التحف الزجاجية المصرية سوا من حيث أسلوب القطع أو الزخرفة بزجاج سامراء، فيحتفظ المتحف العراقي بجزء من قديم من سامراء^(١١٥٥) (شكل ٣٥٧) عليه زخارف بارزة إذ أن الخلفية قد قطعت فظهرت الزخارف بارزة، وهي تتكون من دوائر كبيرة حفرت أجزاءها الداخلية فأصبحت في وسطها دوائر أخرى صغيرة. وأسفل هذه الدوائر قطعت الخلفية فظهرت أشكال معينة حفر أيضاً داخل كل منها شكل معين أصغر^(١١٥٦)، وبنفس المتحف أيضاً كسرة قديم^(١١٥٧) مهداة من متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (شكل ٣٥٨)، وهي مزخرفة بنفس أسلوب القطعة السابقة، كما أن العناصر الزخرفية واحدة تقريباً، إذ اشتملت على أشكال دوائر ومعينات. وقد حفرت ما بين أجزاء الدوائر الداخلية والخارجية فظهرت بداخلها أشكال دوائر أصغر، وقد أرخت تلك القطعة المصرية بالقرن الثالث - الرابع الهجري / ٩-١٠ م، بناء على مقارنتها بقطعة سامراء السابقة^(١١٥٨).

وبالإضافة إلى القطعة المصرية السابقة التي اتضح من خلالها مقارنتها مع نموذج من سامراء، أنها قد تأثرت في قطعها وزخرفتها بزجاج سامراء، فيحتفظ المتحف العراقي بعدة أمثلة من الزجاج المصري مهداة من متحف الفن الإسلامي أيضاً، منها كسرة من طبق (شكل ٣٥٩) تؤرخ بالقرن الثاني أو الثالث الهجري / ٨-٩ م^(١١٥٩)، وقنينة ذات شكل هرمي

ناقص (شكل ٣٦٠) تؤرخ بالقرن الثالث أو الرابع الهجري / ٩-١٠ م^(١١٦١). اتضح من خلال أسلوب قطعهما وزخرفتهما أنهما متأثران بالأسلوب العراقي وخاصة السامرائي. ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بكأس زجاجي^(١١٦١) من مصر، نسبه بعض مؤرخي الفنون الإسلامية إلى العصر الطولوني^(١١٦٢)، ونسبه البعض الآخر إلى العصر الفاطمي^(١١٦٣). وهذا الكأس مغطى بطبقة من زجاج أزرق نقش عليها الزخرفة والكتابة بطريقة القطع، وقوام تلك الزخرفة إفريز من حيوانات متقابلة - ربما تكون معيزاً - فوقها كتابة بخط كوفي، تقرأ: "غبطة لصاحبه"^(١١٦٤) (شكل ٣٦١)، ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أن طريقة القطع في هذا الكأس من الطرق التي حدثها الزجاجون العراقيون وأنهم تفوقوا فيها على غيرهم من صناع الزجاج، بل ولم يستبعد أن يكون هذا الكأس قد صنعه زجاجون عراقيون في مصر أو من صنع مصريين تعلموا هذه الطريقة منهم^(١١٦٥).

ومن ناحية أخرى فإذا كانت صناعة الأواني الزجاجية - وبخاصة المزخرف منها بأسلوب القطع قد ازدهرت في العراق خلال العصر العباسي - فمن المؤكد أن هذه الصناعة وذلك الأسلوب من الزخرفة كان مزدهراً أيضاً في إيران خلال هذا العصر، كما أنه وإن كانت الحفائر التي أجريت بالنقسط قد زودتنا بمعلومات تفيد بوصول هذا النوع من الزجاج العراقي إلى مصر في القرن الثالث الهجري / ٩ م، فقد أفادتنا أيضاً بوصول هذا النوع من الزجاج الإيراني إلى مصر في هذا القرن^(١١٦٦). ومن ثم فقد ظهر التأثير الإيراني في هذا النوع من الزجاج المصري، وذلك بالإضافة إلى أن أسلوب القطع والشكل في بعض الأواني الفاطمية مشتقة من نماذج إيرانية الأصل^(١١٦٧).

ومن بين ما وصلنا من التحف الزجاجية الإيرانية قنينة ترجع إلى القرن الثالث - الرابع الهجري / ٩-١٠ م، عليها زخرفة بطريقة القطع، قوامها شكل طائرین متقابلين بينهما فرع نباتي (شكل ٣٦٢) ومما لوحظ أن هذه القطعة مشابهة في مادتها وأسلوبها الفني لكأس زجاجي من مصر^(١١٦٨) ينسب إلى العصر الفاطمي في القرن الرابع الهجري / ١٠ م^(١١٦٩) (شكل ٣٦١). ومن ناحية أخرى فإن أسلوب القطع والزخرفة في هذا الكأس المنسوب إلى العصر الفاطمي متشابهان إلى حد كبير مع كأس زجاجي من إيران - غالباً من نيسابور - ينسب إلى القرن الثالث - الرابع الهجريين / ٩-١٠ م^(١١٧٠) (لوحة ٨٨).

وتعد الكؤوس الزجاجية المعروفة باسم "كؤوس القديسة هديج" ^(١١٧١) "St. Hedwig-glass" من أهم الأمثلة الزجاجية التي وصلتنا ومزخرفة بأسلوب القطع. وتتميز هذه الكؤوس بأن شكلها يشبه الدلو وأن محيط قاعدتها بارز إلى الخارج وأن سطحها مغطى بزخارف مقطوعة تمتد على مساحتها كلها حتى أنه من العسير تمييز المهاد عن الموضوعات الزخرفية، أما زخارف هذه الكؤوس فتتألف من رسوم سباع وطيور ناشرة أجنحتها (الشكلان ٣٦٣، ٣٦٤، لوحة ٨٩)، ورسوم شجرة الحياة، بالإضافة إلى أشكال مراوح نخيلية، وعلى أحد هذه الكؤوس رسم لهلال ونجوم، كما أن على بعضها رسم يشبه شكل المعين^(١١٧٢).

وقد أثير جدل واسع بين علماء الفنون الإسلامية حول تحديد أصل موطن وتاريخ

هذه الكؤوس. فهناك فريق من العلماء نسبها إلى مصر في القرن الخامس أو السادس الهجريين / ١١-١٢م. وذلك بناء على أن زخارفها الحيوانية المحفورة جاءت وثيقة الصلة بزخارف البلور الصخري المؤكد النسبة إلى العصر الفاطمي^(١١٧٣)، كما أن متحف بنّاكي بأثينا يحتفظ بقنينة زجاجية من مصر في العصر الفاطمي، عليها زخارف تشبه زخارف كؤوس القديسة "هدفيج"^(١١٧٤)، وبالإضافة إلى ذلك فتؤكد النماذج الزجاجية التي وصلتنا من مصر وتنسب إلى القرن الثاني الهجري / ٨م، أن تلك الصناعة كانت مزدهرة بها منذ ذلك التاريخ، مما يدل على أن مصر كانت قادرة على إنتاج زجاج ذي مواصفات فنية متقدمة مثل هذه الكؤوس^(١١٧٥). وبالإضافة إلى احتمال نسبة هدد الكؤوس إلى مصر، فهناك احتمال آخر بنسبتها إلى سورية أو إيران^(١١٧٦)، بل وقد نسبت أيضاً إلى بوهيميا وأقاليم أخرى في ألمانيا^(١١٧٧)، وهناك اقتراح آخر يرى أن هذه الكؤوس من أصل بيزنطي^(١١٧٨). بل والأكثر من ذلك أن هناك من يعزى تلك الكؤوس إلى أصل روسي، وكما سبقت الإشارة فقد عثر في "نوفو جروودوك" بروسيا البيضاء على كسرات من زجاج "هدفيج"، وهي تمثل القطعة الرابعة عشرة من هذه الكؤوس. وقد كانت حجة من نسب تلك الكؤوس إلى روسيا تقوم على برهانين، أولهما: إن الحيوانات ذات الدروع التي تزين القطعة التي عثر عليها في روسيا والقطع الأخرى من كؤوس "هدفيج" أقرب في نمطها إلى تلك المستخدمة في معمار "كييف" في روسيا خلال القرون الوسطى من تلك المنفذة على البلور الصخري الفاطمي. ثانيهما: إن صناعة الزجاج كانت متواجدة بالفعل في روسيا قبل التتار، وعلى الأخص في إقليم "نوفو جروودوك" حيث اكتشفت القطعة الرابعة عشرة من هذه المجموعة.

ويشير "جراي" إلى أن الدوائر العلمية في روسيا لم تقبل هذا الإدعاء، حيث تدل الأبحاث على أن جميع الزجاج الروسي المصنع محلياً يحتوي على مادة البوتاسيوم ولا يحتوي على مادة الصوديوم، في حين أن كل الزجاج المستورد من الشرق الأدنى كان محتوياً على مادة الصوديوم ولا يحتوي على مادة البوتاسيوم وأن التحاليل المعملية التي أجريت على عينات من "زجاج هدفيج" أكدت على احتوائها على مادة الصوديوم وعدم احتوائها على مادة البوتاسيوم^(١١٧٩)، مما يستبعد معه الأصل الروسي لتلك الكؤوس ويؤكد نسبتها إلى أحد أقطار الشرق الأدنى.

وعلى أية حال ففي ضوء الأدلة المتوافرة يظل احتمال نسبة كؤوس القديسة "هدفيج" إلى مصر في العصر الفاطمي أكثر الاحتمالات رجحاناً. وإن كان تاريخها بالقرن السادس الهجري / ١٢م^(١١٨٠) لم يجد قبولا لدى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية، ويميل الاتجاه حالياً إلى نسبتها إلى ما قبل القرن السادس الهجري / ١٢م، وذلك بناء على أن أسلوب القطع المنفذة به زخارف هذه الكؤوس قد اختفى في القرن السادس الهجري / ١٢م، وتشير "Rachel Hasson" أنه في مجموعة "ماير" التذكارية قارورة زجاجية من إيران ترجع إلى القرن الثالث - الرابع الهجريين / ٩-١٠م^(١١٨١) شكل قاعدتها مشابهاً إلى حد كبير لقواعد بعض كؤوس القديسة "هدفيج"، وتري أن في ذلك حقيقة

تقودنا إلى تاريخ هذه الكؤوس قبل القرن السادس الهجرى / ١٢م^(١١٨٢).

ومن الجدير بالذكر أن نسبة كؤوس القديسة "هدفيج" إلى أقاليم أخرى غير مصر مثل سورية، أو إيران، أو بعض المناطق في ألمانيا، أو بيزنطة، أو روسيا، تكمن في المقام الأول إلى تشابه بعض العناصر الزخرفية والفنية في هذه الكؤوس مع الأساليب التي كانت مستخدمة في تلك الأقاليم، فهل يعنى ذلك أن تلك الكؤوس إن صح نسبتها إلى مصر في العصر الفاطمى تكون قد اجتمعت بها مميزات فنية من تلك الأقطار المتباعدة؟ وواقع الأمر أنه رغم صعوبة الاعتقاد أو التدليل على هذا الرأى فتبقى حقيقة ثابته أكدتها الدراسة من قبل وهى أن مصر قد ارتبطت وبصفة خاصة في العصر الفاطمى بعلاقات خارجية متشعبة مع تلك الأقطار السابقة الذكر.

ومن ناحية أخرى فقد عثر في حفائر القبروان على مجموعة من الأوانى الزجاجية، كشف عنها غالباً في موقع صبرة المنصورية تنسب إلى فترة حكم الفاطميين في بلاد المغرب، أى من حوالى ثلاثة أرباع القرن العاشر الميلادى، وذلك بناء على أسلوب قطعها وأشكالها وزخرفتها، ومن هذه الأوانى إناء محفوظ في متحف "باردو" بتونس عليه زخرفة بالقطع تمثل سبعين متقابلين، بينهما شجرة مستطيلة الشكل. وعلى الرغم من أن نوع الزجاج في هذا الإناء ليس من نوع زجاج "هدفيج" السميك، كما أن أسلوب القطع فيه بدائى، وعلى الرغم كذلك من أن العثور عليه في القبروان لايعنى حتماً أنه صنع بها، ومن المرجح أنه مستورد من العراق أو سوريا، فربما يمكن اعتبار هذا الإناء بشيراً مبكراً حوالى ٢٠٠ عام لزجاج "هدفيج"، وقد دعا ذلك "جراى" إلى أن يتساءل عما إن كان هذا يعنى أن الفاطميين قد أحضروا معهم إلى مصر من بلاد المغرب مهارات صناعة الزجاج وقطعه^(١١٨٣). ومما لا شك فيه أن ما ذكره "جراى" هو أمر وارد ربما يؤكد ما سبق ذكره من دلائل تؤكد ازدهار صناعة الزجاج في إفريقية وخاصة في القبروان وصبرة المنصورية خلال حكم الفاطميين هناك.

أما فيما يتعلق بالزخرفة بأسلوب البريق المعدنى، فقد سبقت الإشارة عند تناول الخزف ذى البريق المعدنى أن هناك خلافاً بين مؤرخى الفنون الإسلامية حول أسبقية أى من مصر أو العراق في استخدام الزخرفة بالبريق المعدنى^(١١٨٤)، وإذا كانت الدراسة قد رجحت معرفة مصر للزخرفة بالبريق المعدنى على الزجاج قبل العراق^(١١٨٥)، وذلك وفق ما توافر لدينا من الأدلة المادية^(١١٨٦). فمن الجدير بالذكر أن هناك اتجاهات لدى بعض مؤرخى الفنون الإسلامية يميل إلى الاعتقاد بأن استخدام البريق المعدنى في زخرفة الزجاج قد ظهر لأول مرة في العراق خلال القرن الثالث الهجرى / ٩م، ثم انتقل بعد ذلك إلى مصر فعمل الزجاجون بها على تقليده، وربما يدعم ذلك أن القطع المصرية اليمزخرفة بهذا الأسلوب كانت أحدث عهداً وأقل دقة في الرسم واللون من القطع العراقية^(١١٨٧).

وأياً ما كان الأمر فإن الاعتقاد بأسبقية ظهور الزخرفة بالبريق المعدنى على الزجاج في مصر قبل العراق، لاينفى أن هذا الأسلوب من الزخرفة كان شائعاً في التحف الزجاجية بسامراء في القرن الثالث الهجرى / ٩م^(١١٨٨)، بل وأيضاً في البصرة^(١١٨٩) قبل عصر

سامراء^(١١٩٠). وليس هناك ما يمنع أن تجد الأساليب الزخرفية التي شاعت في العراق - خاصة في سامراء - طريقها إلى مصر خلال العصر الطولوني، حيث كان الفن الطولوني في مصر مرآة لفنون سامراء وزخارفها، كما هو ثابت مما وصلنا من شتى ألوان الفنون الطولونية.

ومن الجدير بالذكر أن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يحتفظ بدورقين زجاجيين^(١١٩١) يحمل كل منهما سطرين من الكتابة الكوفية البارزة. كما تحتفظ بعض المتاحف العالمية الأخرى بعدد من دوارق مشابهة لهذين الدورقين، وهي تحمل نصوصاً كتابية مطابقة لتلك المسجلة على دورقي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

وما يعيننا من أمر هذه الدوارق ذلك النص الكتابي المسجل عليها، وقد قرأ "رايس" السطر الأول منهما: "مما عمل للأمير ببغدا [د]، وقرأ السطر الثاني "عمل طيب [طلب] بن أحمد بن مسي"^(١١٩٢)، ويفيد السطر الأول من هذه الكتابة بأن تلك الدوارق صنعت في العراق، ولكن "عبد الرؤوف يوسف" قد شكك في قراءة "رايس" السابقة وقرأ السطر الأول "مما عمل للأمير ربيعة"، وقرأ السطر الثاني "عمل نصير بن أحمد به هيثم"، وأشار أنه بمقارنة أسلوب الكتابة وأشكال الحروف على هذه الدوارق بمثيلاتها على العملة وصنع النسكة الزجاجية بمصر في العصر الطولوني، اتضح وجود تطابق بينها، ونسب تلك الدوارق إلى مصر في العصر الطولوني، وأنها كانت تحمل اسم الأمير ربيعة بن أحمد ابن طولون (ت ٢٨٤هـ/٨٩٦م)^(١١٩٣).

ومن ناحية أخرى فقد حاول "عبد الرؤوف يوسف" أن يربط قراءته لاسم صانع هذه الدوارق "نصير بن أحمد بن هيثم"، باسم أحد الزجاجيين الفاطميين المشهورين "عباس بن نصير"^(١١٩٤)، وتساءل عن إمكان وجود صلة قرابة بين هذا الزجاج الطولوني وذلك الزجاج الفاطمي^(١١٩٥).

إلا أنه مما لوحظ أن "عبد الرؤوف يوسف" لم يثبت اسم الصانع الفاطمي كاملاً رغم أنه ورد على إناء زجاجي أخضر اللون - محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١١٩٦) - "عمل عباس بن نصير بن أبي يوسف جرير بن سعيد التلاوي"^(١١٩٧) أو القلاوي^(١١٩٨). مما يصعب معه الاعتقاد بوجود صلة قرابة بين الزجاجيين، إذ أن الاتفاق بينهما يقف عند اسم "نصير"، ولو كان هناك صلة قرابة بينهما ما كان اسم أحدهما "نصير بن أحمد بن هيثم". ويكون الاسم الآخر "نصير بن أبي يوسف جرير بن سعيد التلاوي أو القلاوي". ومن الجدير بالذكر أن ابن النديم قد أشار إلى شخص يدعى أبي إبراهيم اسحق بن نصير، وذكر أنه كان يعمل في صناعة الزجاج وله كتب فيها، منها كتاب "التلاويح وسيول الزجاج"، وكتاب "صناعة الدر الثمين"^(١١٩٩).

وتشير إحدى البحوث إلى أن هناك احتمال بأن يكون "اسحق بن نصير" الذي أشار إليه ابن النديم هو ابن للزجاج الطولوني "نصير بن أحمد بن هيثم"^(١٢٠٠). ورغم صعوبة التأكد من هذا الرأي على وجه اليقين، فيبدو أنه رأي مقبول. إذ يلاحظ أنه من الثابت أن الزجاج "نصير بن أحمد بن هيثم" كان يشتغل في هذه الصناعة في أواخر العصر

الطولوني (٢٥٤-٢٩٢هـ)، حيث جاء توقيعه مصاحباً لاسم الأمير الطولوني ربيعة بن أحمد بن طولون الذي توفي في عام ٢٨٤هـ، ولما كان "اسحق بن نصير" قد توفي في عام ٣٢٦هـ/٩٣٧م- في أوائل عهد الإخشيديين (٣٢٣-٣٥٨هـ)^(١٢٠١)، فيكون الفارق في التاريخ بين هذا وذاك قرينة ترجح أن يكون "اسحق بن نصير" ابناً لـ "نصير بن أحمد ابن هيثم". أما أن يكون الزجاج الفاطمي "عباس بن نصير بن أبى يوسف جرير بن سعيد التلاوي أو القلاوي" ابناً للزجاج الطولوني "نصير بن أحمد بن هيثم" فهو أمر ربما يكون مستبعداً، نظراً لما سبق ذكره من اختلاف الاسم، وربما أيضاً الفارق الزمني بين هذا وذاك^(١٢٠٢).

وعلى أية حال فإذا كان يستنتج مما سبق أن هناك شك فيما ذهب إليه "عبد الرؤوف يوسف" من احتمال وجود صلة قرابة بين الزجاج الطولوني والزجاج الفاطمي، فإن هذا لا يعطينا الحق كاملاً في الشك في قراءته للكتابة على الدوارق السابقة، وإن كان في نفس الوقت لا ينبغي تجاهل احتمال صحة قراءة "رايس" لها، وخاصة بالنسبة للسطر الأول: "مما عمل للأمير ببغداد"، والتي ربما تعني أن هذه الدوارق قد صنعت في بغداد بطلب من أحد الأمراء الطولونيين.

وقبل أن نترك الزجاج المزخرف بأسلوب البريق المعدني، يهمن أن نشير إلى أنه عثر على بعض الأواني الزجاجية الفاطمية المزخرفة بهذا الأسلوب، عليها رسوم تمثل طيور (الشكلان ٣٦٥، ٣٦٦)، وحيوانات (لوحة ٩٠)، ومما لوحظ أن تلك الرسوم تكاد تكون مطابقة لمثيالاتها المنقذة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، بل ويحتفظ متحف بناكي بأثينا بقطعة زجاجية مزخرفة بالبريق المعدني عليها توقيع الخزاف "سعد"^(١٢٠٣)، مما يؤكد أن خزافي العصر الفاطمي قد اشتغلوا أيضاً بزخرفة الزجاج، مما يحتمل معه أن تظهر نفس التأثيرات الفنية التي وجدناها على الخزف ممثلة أيضاً على الزجاج ذي البريق المعدني.

أما فيما يتعلق بالزجاج المذهب^(١٢٠٤) أو المطلى بالميناء^(١٢٠٥)، فعلى الرغم من أن العصر الذهبي للزخرفة بهذين الأسلوبين في مصر هما العصرين الأيوبي والمملوكي، فمما لاشك فيه أنهما قد اعتمدا على ما كان متبعاً من أساليب في العصور السابقة، وعلى الأخص في العصر الفاطمي^(١٢٠٦).

وقد لنا الحقائق التي أجريت بالفسطاط على أن زجاجي العصر الفاطمي مارسوا الرسم بالذهب الخالص، حيث عثر على العديد من القطع التي رسمت بسائل الذهب ثم وضحت تفاصيل الرسم خدشاً بالإبرة^(١٢٠٧). كما يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بعدة نماذج من العصر الفاطمي، تنسب إلى القرن الخامس الهجري/ ١١م، منها تماثيل صغيرة من الزجاج المموه بالميناء لبعض الحيوانات والطيور، استخدم فيها الصانع مينا حمراء وبيضاء وتركوازية اللون على زجاج أسود، ومنها أيضاً تماثيل صغيرة لدجاجتين من الزجاج الأسود حُدد ريشهما وأعينهما باللون الأخضر والتركوازي^(١٢٠٨). كما يحتفظ المتحف البريطاني بلندن بإناء زجاجي من العصر الفاطمي ينسب أيضاً إلى القرن الخامس

الهجرى / ١١ م، عليه رسوم بالبريق المعدنى والمينا^(١٢٠٩).

ولكن إلى أى قطر إسلامى يمكن نسبة فضل انتشار هذين الأسلوبين الزخرفيين. يشير "عبد العزيز حميد" فى هذا الصدد، أنه على الرغم من أن المتحف العراقى لا يضم بين مجاميعه إلا كسر قليلة من الزجاج المذهب والمموه بالمينا، فإن العراق قد اشتهرت بإنتاج الأنواع الجيدة من الزجاج منذ أوائل العصر العباسى، وأن التذهيب على الزجاج كان معروفاً بها زمن الخليفة المهدى (١٥٨-١٦٩ هـ)، حيث ورد ما يفيد أنه كُتب بالذهب على الزجاج فى عهده، كما يرى أن تمويه الزجاج بالمينا ظهر أولاً فى العراق ثم انتقل إلى بقية أقطار العالم الإسلامى، ونوه إلى ما أشار إليه المؤرخ الصينى "سوكيو" فى عام ٥٨٣ هـ عند حديثه عن مدينة بغداد حيث ذكر أنها كانت تشتهر بإنتاج الزجاج المذهب والمموه بالمينا^(١٢١٠).

ومما ينبغى التنويه إليه أن الاعتماد على معرفة العراق للتذهيب على الزجاج فى القرن الثانى الهجرى / ٨ م، ترجع إلى ما ذكره "الوشاء" من أن عليه ابنة الخليفة المهدى (١٥٨-١٦٩ هـ) كانت تكتب بالذهب على الأكواب أشعاراً، وأنه لم يصلنا أية قطعة زجاجية تعود إلى ذلك التاريخ لتؤكد تلك المقولة، وأن ما وصلنا منه يرجع إلى القرن الخامس الهجرى / ١١ م^(١٢١١).

وعلى أية حال فقد شاعت طريقة التذهيب على الزجاج فى كثير من مناطق العالم الإسلامى مثل الرقة وحلب ودمشق وبغداد والقادسية والموصل والإسكندرية والفسطاط وبعض المدن الإيرانية، ويبدو أنه من الصعب التأكيد على أسبقية أى منها فى استعمال هذه الطريقة من الزخرفة، وإن كان المرجح أن نشأتها كانت فى العراق خلال العصر العباسى^(١٢١٢). وأن أقدم ما عثر عليه من الأوانى الزجاجية المموهة بالذهب والمينا يرجع إلى مدينة الرقة، ثم توسع بعد ذلك فى استعماله وبلغ درجة عالية من التألق والازدهار خلال عهدى الفاطميين والأيوبيين وما بعد ذلك^(١٢١٣). ومن ناحية أخرى فقد ازدهرت زخرفة الزجاج المطلى بالمينا فى بلاد الشام بوجه خاص، حتى أن فضل التقدم والإتقان فى هذه الطريقة من الزخرفة نسبت إلى الصناع السوريين^(١٢١٤).

ومما لاشك فيه أن ازدهار صناعة الزجاج المموه بالمينا فى مصر الإسلامية يرتبط بازدهار تلك الصناعة فى مناطق أخرى من العالم الإسلامى، وربما بسورية على وجه التحديد، ومن المستبعد أن يكون للتأثير المحلى دور فى ازدهار تلك الصناعة بمصر، ويشير "زكى محمد حسن" فى هذا الصدد أن "ما امتاز به الفن الإسلامى من صناعة الزجاج المموه بالمينا ليست له كبير صلة بالفن القبطى. فضلاً عن أن سورية لها جل الفضل فى تطور صناعة الزجاج حتى عصر المماليك"^(١٢١٥). وإذا كان دور الزجاج السورى المموه بالمينا واضح وجلى فى مصر خلال العصرين الأيوبى والمملوكى^(١٢١٦)، فليس من المستبعد أن يكون دوره هذا قد ظهر منذ أواخر العصر الفاطمى.

ب- البلور الصخرى

لقد أثبتت الدراسات الآثارية أن صناعة البلور الصخرى كانت مزدهرة في مصر منذ عصرى الطولونيين والإخشيديين، ثم بلغت أوج ازدهارها في بداية عصر الفاطميين ولا سيما في عهد الخليفة العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ)، حين صنعت أنواع مختلفة من التحف امتازت زخارفها بالرشاقة والتأنق والوضوح والبروز الشديد والقطع الظاهر، وبعد ذلك أخذت تلك الصناعة في التدهور تدريجياً فصارت الزخارف تقل دقتها ويقل بروزها حتى كادت لا تظهر من الأرضية^(١٢١٧).

وتكشف النماذج التى عثر عليها بمصر من البلور الصخرى الذى يرجع إلى العصرين الطولونى والإخشيدى عن تأثرها الشديد بأسلوب سامراء، وذلك سواء من حيث وحداتها الزخرفية أو من حيث تأثرها بطراز سامراء الثالث الذى امتاز بالحفر المائل أو المشطوف^(١٢١٨).

ومن هذه النماذج قطع من البلور الصخرى تؤلف أجزاء من شمعدانين من المعدن^(١٢١٩) محفوظين في كاتدرائية "سان مارك" بالبندقية، وتحتوى هذه الأجزاء البلورية على زخارف نباتية ذات طابع طولونى، بعضها على هيئة قلب وبعضها على هيئة وريقات عنب خماسية الفصوص أو مراوح نخيلية مقسومة. وجميع هذه الزخارف منفذة بأسلوب القطع المائل أو الحفر المشطوف الذى شاع في سامراء ثم انتقل إلى مصر في عهد أحمد بن طولون^(١٢٢٠).

وبمجموعة "كبير" قارورة من البلور الصخرى ذات شكل اسطوانى، على بدنها زخارف قوامها لفائف نباتية على هيئة مراوح نخيلية من نفس النوع الذى نفذ على زخارف سامراء الجصية، وقد لوحظ أن هيئة هذه اللفاف النباتية مماثلة لزخرفة على قارورة محفوظة في متحف بغداد عثر عليها في الحفائر التى أجريت بمسجد الحجاج بواسط. وقد نسبت قارورة مجموعة "كبير" إلى مصر في القرن الثالث الهجرى / ٩م، إذ أن زخارفها النباتية تبعد عن الأسلوب الفاطمى المتطور، ومطابقة لطراز سامراء الثانى^(١٢٢١).

ومن الجدير بالذكر أنه إن كان من المعتقد أن اتباع زخارف البلور الصخرى بمصر في العصر الطولونى لطراز سامراء يعد من التأثيرات الفنية السامرائية التى شاعت بوجه عام في العصر الطولونى، فهناك ثمة اعتقاد بأن تأثر البلور الصخرى الطولونى بطرز سامراء إنما يرجع كذلك إلى أن تلك المنتجات البلورية قد صنعت بواسطة بعض الفنانين الذين أحضرهم أحمد بن طولون من العراق إلى مصر^(١٢٢٢).

وكان من الطبيعى أن تستمر أساليب سامراء التى شاعت في زخرفة البلور الصخرى بمصر في العصرين الطولونى والإخشيدى، متبعة في زخرفة البلور الصخرى بمصر في أوائل العصر الفاطمى، حيث تكشف بعض النماذج التى وصلتنا من مصر وترجع إلى منتصف القرن الرابع الهجرى / ١٠م، أنها احتوت على نفس الوحدات الزخرفية التى استعملت في سامراء ومصر الطولونية، بالإضافة إلى أنها نفذت بأسلوب القطع المائل أو الحفر

ويبدو أن علاقة البلور الصخري بمصر في العصر الفاطمي مع التأثيرات العراقية لم تقتصر على استمرار الأساليب السامانية، إذ أن هناك ثمة إشارات تفيد بأن كيزان البلور الصخري كانت تصل من العراق إلى مصر في العصر الفاطمي^(١٢٢٤)، بل ووجد بعض مؤرخي الفنون الإسلامية صعوبة في نسبة كثير من القطع البلورية التي أنتجت في القرنين الرابع والخامس الهجريين/ ١٠-١١ م إلى أي من مصر أو العراق^(١٢٢٥). ومن الأمثلة الدالة على ذلك مسرحة من البلور الصخري على هيئة قارب (شكل ٣٥٧)، محفوظة في متحف الهرميتاج بلنجراد، فعلى الرغم من أن هذه التحفة قد نسبها بعض الباحثين إلى مصر في أواخر القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، فقد نسبها آخرون إلى العراق- وإلى البصرة بوجه خاص^(١٢٢٦) - في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري/ ٩ م، وذلك بناء على احتوائها على أوراق الأكانتس الحلزونية الشكل والتي كانت شائعة التمثيل في سامراء، كما أنها احتوت على شريط من حبيبات اللؤلؤ والمعتقد بعدم ظهوره على أية قطعة من البلور الصخري الذي ينسب إلى مصر^(١٢٢٧).

ومن ناحية أخرى فيبدو أن للفنون الإيرانية أيضا تأثير ما على التحف المصنوعة من البلور الصخري بمصر، فمما لوحظ أن بعض القوارير الإيرانية المصنوعة من البلور الصخري امتازت بهيئتها المضلعة، التي جاءت على هيئة ثمانية أضلاع في الجزء العلوي من البدن، وأربعة أضلاع عند مقدمة القاعدة^(١٢٢٨)، وقد عثر في حفائر الفسطاط على قوارير مشابهة لها، ومن المعتقد أن هيئة هذه القوارير كانت شائعة في إيران منذ العصر الساساني^(١٢٢٩)، واستمر إنتاجها في العصر الإسلامي^(١٢٣٠).

وتحتفظ مجموعة "كير" بقارورة من البلور الصخري تنسب إلى مصر في منتصف القرن الرابع الهجري/ ١٠ م، والقارورة ذات شكل مسطح من الجانبين، وتحتوي على كتابة بخط كوفي مزهر في كل جانب منهما، يقرأ في أحد جانبيها كلمة "بركة" وفي الجانب الآخر كلمة "غبطة". وفي قارورة أخرى محفوظة في Landesmuseum, "Brunswick" نص كتابي بخط مشابه للقارورة السابقة يقرأ "بركة لصاحبه والعز". وقد لوحظ أن حرف "الكاف" في كلمة "بركة" بقارورة "Brunswick" جاءت على هذا النحو [X] وأن حرف "التاء" في كلمة "غبطة" بقارورة "كير" جاءت على هذا النحو [X]. ويشير "Pinder- Wilson" إلى أن هذا التفسير الذي على هيئة مستطيلين يعد ميزة في الكتابة في خراسان خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين/ ١٠-١١ م، عندما ظهرت على العملة السامانية، والبويهية، والغزنوية والسلجوقية، وفي الكتابة الكوفية البديعة على الأواني الخزفية في نيسابور وسمرقند، ويشير إلى أنه من المدهش أن تلك الميزة لا يبدو أنها قد تبين في مصر من قبل، وأنه حدث بها في العصر الفاطمي تطور مبدع في الزخرفة بالخط الكوفي^(١٢٣١).

وتعد الأباريق المصنوعة من البلور الصخري أهم ما وصلنا من التحف البلورية الفاطمية، ومنها إبريق محفوظ في كاتدرائية "سان مارك" بمدينة البندقية، عليه كتابة بخط

كوفى تقرأ "بركة من الله للإمام العزيز بالله"، وقوام زخرفته أسدان متقابلان بينهما شجرة الحياة، وفي أعلى مقبض الإبريق تمثال لحيوان له قرن طويل يمتد راجعاً إلى آخر الظهر^(١٢٣٢) (لوحة ٩١). ومنها إبريق محفوظ بمتحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، ينسب إلى القرن الخامس الهجرى / ١١م قوام زخرفته مجموعتان من رسوم تمثل صقراً ينقض على غزال ليفترسه، وبين الرسوم فرع نباتى كبير تنتهى حلزوناته بمراوح نخيلية وأنصافها^(١٢٣٣) (لوحة ٩٢). ومنها أيضاً إبريق محفوظ بمتحف "اللوفر" بباريس ينسب أيضاً إلى القرن الخامس الهجرى / ١١م قوام زخرفته ببغاوان بينهما رسم لشجرة الحياة. كما يحتفظ قصر "بيتى" بفلورنسا بإبريق تتألف زخرفته من رسم لبعجتين بينهما فرع نباتى. وبمتحف "الأميتاج" إبريق عليه زخرفة قوامها رسم لأربعة أسود كل اثنين منها متواجهان^(١٢٣٤).

ومما لاشك فيه أنه إن جاز اعتبار كثير من زخارف هذه الأباريق كالحيوانيين أو الطائرين المتقابلين الذى يفصل بينهما شجرة الحياة، وكذلك الطائر الجراح الذى ينقص على غزال ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالفن الساسانى^(١٢٣٥)، وأن أسلوب رسم الزخارف النباتية فى بعض الأباريق تعود إلى الفن الإيرانى القديم^(١٢٣٦)، فيجب ألا ينسبنا هذا أن مثل تلك الزخارف كانت شائعة التمثيل فى الفنون الإيرانية المعاصرة للفاطميين؛ بمعنى أنه إن جاز اعتبار تلك الزخارف من بين التأثيرات الإيرانية على الفن الفاطمى، فمن الأفضل اعتبارها تأثيرات إيرانية إسلامية عوضاً عن وصفها تأثيرات ساسانية. وإذا كانت تلك الملاحظة تنطبق بوجه عام على نفس هذه الزخارف التى نفذت على سائر الفنون التطبيقية^(١٢٣٧). فيبدو أن لهذه الأباريق البلورية الفاطمية صلة ما ببعض الأباريق الزجاجية الإيرانية المعاصرة، إذ تحتفظ مجموعة خاصة بإنجلترا بإبريق من الزجاج يرجع إلى إيران فى القرن الرابع الهجرى / ١٠م، كما يحتفظ متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن بإبريق إيرانى آخر مماثل يعرف باسم إبريق "Buckley"، وقد لوحظ أن الأباريق الفاطمية مماثلة من حيث الشكل "The Form" لهذين الإبريقين الإيرانيين^(١٢٣٨)، ومن المعتقد أن هيئة هذه الأباريق ترجع إلى أصل فارسى، بل ولوحظ أيضاً أن التشابه بينها لا يقتصر على الشكل فحسب بل وفى أسلوب الحفر البارز، هذا بالإضافة إلى أن الإبريق الإيرانى المحفوظ فى المجموعة الخاصة عليه زخرفة قوامها صقر ينقض على غزال^(١٢٣٩) وهو الموضوع الذى نفذ على أحد الأباريق الفاطمية (لوحة ٩٢)، وله جذور راسخة وقديمة فى الفنون الإيرانية.

ومن ناحية أخرى فتقودنا الرسوم المتنوعة المنفذة على البلور الصخرى الفاطمية إلى ظاهرة شيوع رسوم الكائنات الحية فى العصر الفاطمى، وتؤكد تلك الرسوم المنفذة على هذه الأباريق الفاطمية أن تلك الظاهرة بدأت مع أوائل حكم الفاطميين لمصر، إذ أن أحد هذه الأباريق يحمل اسم الخليفة الفاطمى "العزيز بالله" (٣٦٥-٣٦٨ هـ) (لوحة ٩١). وقد سبقت الدراسة أن وضحت ارتباط هذه الظاهرة فى العصر الفاطمى بالفن العباسى فى العراق^(١٢٤٠) أو بفنون شمال أفريقيا^(١٢٤١). وربما كان فى استعمال الفاطميين المبكر بمصر لهذه الرسوم - كما هو واضح فى إبريق "العزيز بالله" - قرينة على اتصال ظاهرة شيوع رسوم الكائنات الحية فى مصر خلال العصر الفاطمى بفنون شمال أفريقيا، ومما تجدر

ملاحظته أن الرسوم المنفذة على تلك الأباريق الفاطمية، سواء أكانت أسوداً أو بيضاوات أو مناظر انقضاض كانت شائعة التنفيذ في فنون شمال أفريقيا الموطن الأصلي للفاطميين. بل وليس من المستبعد أن تسهم فنون شمال أفريقيا بدور غير مباشر في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر في العصر الفاطمي، فنلاحظ على سبيل المثال أنه إن جاز اعتبار منظر انقضاض الصقر على الغزال في الإبريق المحفوظ في متحف "فكتوريا وألبرت" (لوحة ٩٢) والذي تميز بالبعد عن تصوير الواقع، - حيث بدت السكينة والهدوء على كل من الغزال والصقر - يعد من بين الموروثات الاخمينية إذ ظهرت نفس هذه الروح في مناظر الالتراس في الفن الاخميني^(١٢٤٦)، واستمرت في مناظر الانقضاض في الفنون الإيرانية الإسلامية (شكل ١٩٩)، فإن نفس هذا الموضوع الذي ظهر على الإبريق الفاطمي نجده منفذاً في فنون شمال أفريقيا (شكل ٧٤)، وقد اتسم أيضاً بنفس روح الدعة والاستسلام التي ظهرت في الموضوع الفاطمي.

ونجد بأعلى مقبض إبريق "العزیز بالله"، المحفوظ في كاتدرائية "سان مارك" بمدينة البندقية، تمثالاً لحيوان (لوحة ٩١) وصفه بعض مؤرخي الفنون الإسلامية بأنه يمثل خروفاً^(١٢٤٧)، ووصفه البعض الآخر أنه يمثل غزالاً، وأن هذا الحيوان المرتكز بأعلى المقبض يعود إلى العهود القديمة في فنون الشرق الأوسط وأواسط آسيا^(١٢٤٨). إلا أنه يلاحظ أن هيئة هذا الحيوان بقرنه الممتد إلى الخلف، يكاد يكون مطابقاً لأشكال المعيز الجبلية التي وجدت محفوظة على بعض الأخشاب الفاطمية التي ترجع إلى القرن الخامس الهجري/ ١١م (شكل ٣٠٣). وقد سبقت الإشارة إلى أن هناك اعتقاداً بأن هذا المعازر الجبلي لم يكن موجوداً في البيئة المصرية، وأنه انتقل إلى الفن الفاطمي عن طريق الفن الإيراني أو العراقي^(١٢٤٩).

ومن ناحية أخرى فيحتفظ متحف "المتروبوليتان" بنيويورك بشمعدان من البلور الصخري يرجع إلى العصر الفاطمي، وهويتألف من عمود وقاعدة من ثلاث أرجل على شكل حيوان رابض^(١٢٥٠)، وهي تذكرنا بأشكال أرجل الكليج الفاطمية التي كانت إما على هيئة حيوانات رابضة، أو على هيئة أرجل الحيوانات، والتي يعتقد أنها مستوحاة من بعض أشكال الأواني الخزفية المستوردة من الصين في عهد أسرة "Sung"^(١٢٥١).

وقد وصلنا من الأباريق الفاطمية المصنوعة من البلور الصخري، إبريق محفوظ بمتحف "تاريخ الفنون" بفيينا، وهو ينسب إلى القرن الخامس أو السادس الهجري/ ١١م - ١٢م، ويمتاز بدن هذا الإبريق بأنه كمثرى الشكل وذو هيئة مفصصة^(١٢٥٢)، وربما يعيد هذا الشكل، إلى أذهاننا هيئة بعض الأباريق الخزفية الفاطمية المحزوزة تحت الطلاء والتي امتازت ببدنها الكمثرى الذي تشغله حشوات رأسية تغطيها هيئة مفصصة (شكل ٢٦٤)، ومن المعتقد أن هذا الشكل متأثر بهيئة بعض الأواني الخزفية التي استوردت من الصين في عهد أسرة "Liao"^(١٢٥٣) (٩١٦-١١٢٥م).

وقبل أن نختم حديثنا عن التحف المصنوعة من البلور الصخري يهمننا الإشارة إلى أنه وصلنا عدة تماثيل مصنوعة من هذه المادة، منها على سبيل المثال تمثال على هيئة أسد رابض، ينسب إلى مصر في القرن الرابع الهجري/ ١٠م، وقد أشير إلى أن مثل هذا

الأسد الرابض استخدم كحارس ملكى فى العراق خلال العهدين السومرى والبابلى، وأنه استخدم أيضاً فى بلاد الهند حيث كان يرمز به إلى بوذا، كما وصلنا من الفن الاخميني ببلاد فارس وهو يصارع الملك رامزاً إلى انتصار الخير على الشر، وأنه صور فى الفن الساسانى فى أغلب الأحيان كفريسة صيد ملكية، وأنه وصلنا أيضاً من الفن القبطى أمثلة عديدة لأسود واقفة نقشت على الحجر ترجع إلى القرن السادس الميلادى، وأن هذا يوضح أن أشكال الأسود كانت شائعة التمثيل فى مصر^(١٢٥٠)!

وتحتفظ مجموعة "كبير" بوعاء من البلور الصخرى على هيئة سمكة ترجع إلى مصر فى النصف الأول من القرن الرابع الهجرى / ١٠م، وذكر أن السمكة تتصل بالمسيحيين فى مصر وغيرهم من العالم المسيحى، حيث كانت لديهم ذات رمز دينى خاص^(١٢٥١).

وفى مجموعة "كبير" أيضاً تمثال لأرنب برى من البلور الصخرى يرجع إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى / ١١م، وقد ورد ما يفيد بأن الأرنب من العناصر الزخرفية التى استخدمت منذ القدم، وأنه وجد منفذاً على النسيج القبطى، ومن المحتمل أن لتمثيل الأرنب فى الفنون القديمة صلة بالإيمان بالحياة الأخرى، وأنه استمر استخدامه لدى المسلمين حتى وإن كان معناه الدقيق القديم قد تلاشى، وأنه ربما استخدم لديهم كتعبوذة أو تميمة^(١٢٥٢).

وما يود أن يؤكد عليه الباحث أنه يصعب أن نجد عنصراً زخرفياً فى الفن الإسلامى لا يرجع فى أصوله إلى فنون الحضارات القديمة سواء أكانت المصرية أو العراقية أو الإيرانية... الخ، وأنه لا غشاضة فى أن يكون لكل عنصر منها دلالات رمزية وعقائدية ترتبط فى أذهان مستخدمي تلك العناصر، وأنه من المستحيل إخضاع المفهوم الرمضى لتلك العناصر المستخدمة لدى شعوب لها عقائدها وموزها الخاصة، لمفهومها لدى شعوب أخرى تختلف عنها من الناحية العقائدية بل وربما أيضاً من حيث الموروثات الاجتماعية.

وإذا كانت العقيدة المسيحية مشبعة بالرموز التى انعكست على فنونها فشاعت فيها رسوم الأسماك والحمام والطواويس والأسود وغيرها فإن هذا لا يعطينا الحق فى أنه كلما ظهر منها عنصر فى الفن الإسلامى وبخاصة فى مصر أن يتبادر إلى أذهننا أنها ترتبط بالعقيدة المسيحية والفن القبطى كما يذهب إلى ذلك بعض مؤرخى وباحثى الفنون الإسلاميه- كما سبقت الإشارة-.

ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من أن الفن الإسلامى لم يُستخدم فى شرح العقيدة الإسلاميه كما حدث فى الفن المسيحى وأنه يصعب الاعتقاد فى وجود دلالات دينية رمزية فى بعض عناصره الزخرفية كما هو فى الفن المسيحى، فإن فكرة الدلالة الرمزية لبعض العناصر الزخرفية التى شاعت فى الفن الإسلامى يجب ألا تقفل كلية، فربما ارتبطت بعض هذه العناصر لدى المسلمين بمفهوم دينى خاص! وإذا كان الأمر غير ذلك فإن مجرد ورود ذكر لبعض هذه العناصر فى القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية الشريفة، هو تكريم لها، وربما كان فى ذلك حائل للفنان المسلم أن يشغف بتمثيلها. بل وربما ارتبطت بعض العناصر الزخرفية التى شاع تمثيلها فى الفن الإسلامى بموروثات اجتماعية وبيئية لدى العرب والمسلمين، كما سيتضح عند تناول الدراسة التحليلية لهذه العناصر.

المبحث الخامس

التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن والحلى:

أ - المعادن

تكشف المجموعات النفيسة التى وصلتنا من التحف المعدنية والحلى التى ترجع إلى مصر فى عهودها القديمة عن مدى ما بلغت تلك الصناعة من تقدم وازدهار منذ العصر الفرعونى مروراً بالعصرين الإغريقى والرومانى^(١٢٥٣).

ولكن مما يؤسف له ندرة ما وصلنا من التحف المعدنية التى ترجع إلى الفن القبطى، مما كان له أثر سلبي فى دراسة فن صياغة المعادن وزخرفتها عبر العصور^(١٢٥٤)، وإن كان من المعتقد أن الأقباط قد صنعوا تحفا معدنية حسب التقاليد الفنية التى كانت سائدة قبل عصرهم، وأنه إن لم يكن قد ساروا بهذه التقاليد الفنية نحو التقدم، فعلى الأقل حافظوا على جزء كبير منها^(١٢٥٥).

وعلى الرغم أنه من الطبيعى أن تظل الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى مصر قبل الفتح الإسلامى متبعة فترة ما فى صناعة التحف المعدنية الإسلامية، فإن بعض مؤرخى الفنون الإسلامية يقللون من الدور الذى لعبته التحف المعدنية القبطية فى التحف المعدنية الإسلامية، ويذكر "زكى محمد حسن" فى هذا الصدد: "... ولكن صناعة الأثاث والأدوات البرونزية والنحاسية التى ازدهرت فى الإسلام لم تتأثر بالفن القبطى تأثيراً يذكر... لأن زخارفها إما الحروف العربية.. أو من أشكال آدمية.. ورسوم هندسية ونباتية.. مصدرها التقاليد الفنية فى إيران وبلاد الجزيرة وسورية"^(١٢٥٦) وإن كان هذا لا ينفى أن المسلمين فى مصر نقلوا عن القبط أشكال كثير من الأدوات المعدنية كالمسارج والشمعدانات وغيرها^(١٢٥٧).

ومما لا شك فيه أن صناعة التحف المعدنية بمصر فى بداية العصر الإسلامى قد اعتمدت إلى جانب أشكالها "The Form" على الأساليب الفنية التى كانت سائدة من قبل، إلا أن كون مصر جزء من الإمبراطورية الإسلامية - والتى كانت بعض أقطارها مثل إيران وبلاد الجزيرة وسورية لم تزل محتفظة قبل الفتح الإسلامية لها بازدهار فى صناعة التحف المعدنية - قد أسهم من ناحية فى تطور وازدهار صناعة التحف المعدنية بها، كما أدى من ناحية أخرى إلى تدفق التأثيرات الفنية الوافدة من هذه الأقطار، وذلك نظراً لارتباط مصر الوثيق بها.

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا ما يفيد أن الفرس الذين دخلوا مصر مع قوات الفتح الإسلامى واختلطوا بالفسطاط "خطط الفارسيين"، أنهم قد احترقوا بالفسطاط بعض المهن والصناعات، ومنها الصياغة، حيث كانت صياغة الحلى قد بلغت على أيديهم شأناً عظيماً فى الدقة والجمال، ولا سما وأنهم وفدوا من صنعاء باليمن^(١٢٥٨)، وقد اشتهر العنصر اليمنى منذ القدم بحضارته وبفنونه الرائعة^(١٢٥٩).

وفيما له صلة بصناع التحف المعدنية الإيرانية أيضاً، فإن كانت وثائق الجزيرة قد أشارت إلى أن من بين الصناع الإيرانيين الذين قدموا إلى مصر صانع ملاعق فضة^(١٢٦٠)، فليس من المستبعد أن يكون غيره كثير من صناع المعادن قد وفدوا إلى مصر خاصة فى

العصر الفاطمي، حيث إن هناك ثمة اعتقاد بأن من بين ثمار العلاقات الطيبة التي جمعت بين مصر وإيران - خاصة بين الخليفة العزيز بالله وعضد الدولة البويهى - أن قدم إلى مصر كثير من الصنائع والفنانين الإيرانيين^(١٢٦١).

ومن ناحية أخرى فقد أقبلت مصر على استيراد بعض الأسلحة والأواني المعدنية من بلاد الشام، إذ من المرجح أن جانباً كبيراً من الأسلحة التي استوردتها مصر من الخارج في العصرين الطولوني والإخشيدى كان من بلاد الشام^(١٢٦٢). وإلى جانب ذلك فمن الثابت أن مصر في العصر الفاطمي قد استوردت تحفاً معدنية من بلاد الشام، وخاصة تلك الأواني النحاسية التي اشتهرت بها دمشق^(١٢٦٣).

أما فيما يتعلق بالعراق، فإلى جانب ما أشارت إليه وثائق الجنيزة من وصول صائغ من بغداد إلى مصر^(١٢٦٤)، فهناك ثمة إشارة تفيد بأن من ضمن ما وجد في القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية خزائن مملوءة من سائر أنواع الصواني المذهبة المدهونة ببغداد "التي حشيت كل واحدة منها بما دونها في السعة إلى ما سعته أقل من الدرهم"^(١٢٦٥)، كما وجد بها أيضاً حصيد ذهب وزنها ثمانية عشر رطلاً ذكر أنها الحصيد التي جلبت عليها بوران بنت الحسن بن سهل عند زواجها من الخليفة العباسي المأمون سنة ٢٢٠هـ/٨٣٥م^(١٢٦٦).

ويبدو أن بعض المنتجات المعدنية الهندية كان تصل إلى أسواق مصر في العصر الفاطمي، فإلى جانب ما ورد في وثائق الجنيزة بأن من بين ما كانت تصدره الهند إلى الخارج المصنوعات البرونزية والنحاسية^(١٢٦٧) وما ورد بها من أن أحد التجار أرسل إلى زوجته في القاهرة عدداً من الهدايا الهندية، كان من بينها أساور من اللؤلؤ وإناء من البرونز وإبريق^(١٢٦٨) فمن المعتقد أن كثيراً من التحف الهندية كانت تصل إلى مصر عن طريق اليمن^(١٢٦٩).

ومن ناحية أخرى فيبدو أن بعض المنتجات المعدنية الصينية قد وصلت إلى مصر خلال العصر الفاطمي، بدليل أن من بين ما أخرج من القصور أثناء الشدة المستنصرية عدة صناديق مملوءة مرايا حديد جلبت من الصين^(١٢٧٠)، كما أن ابن المأمون أشار إلى أن بعض الجنود في أحد مواكب الخليفة الأمر كانوا يمسكون "الدرق الحديد الصيني"^(١٢٧١).

أما فيما يتعلق ببلاد المغرب فمن المعروف أن الفاطميين قد نقلوا معهم من هذه البلاد إلى مصر العديد من التحف والدخائر التي كانوا يستعملونها هناك، كما أنه بعد وصولهم إلى مصر كانت تصلهم كثير من التحف المعدنية التي كان يرسلها لهم حلفاؤهم من بلاد المغرب^(١٢٧٢)، وإلى جانب ذلك فقد أفادتنا وثائق الجنيزة بأن بعض الصاغة المغاربة قد وفدوا إلى مصر في العصر الفاطمي^(١٢٧٣).

وبالإضافة إلى ما سبق فهناك ثمة إشارة تفيد بوجود بعض التحف المعدنية البيزنطية في مصر خلال العصر الفاطمي، إذ أخبرنا المقرئى أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية ثمان وعشرون صينية مينا مجراه بالذهب بكعوب، كان قد أرسلها ملك الروم إلى الخليفة الفاطمي العزيز بالله^(١٢٧٤).

وقبل الشروع في دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن بمصر الإسلامية في

الفترة قيد البحث، أود أن أؤكد على أهمية دور إيران في تكوين فن التحف المعدنية الإسلامية منذ بدايتها، إذ من المعروف أن لإيران في عصر الدولة الساسانية قصب السبق في صناعة المعادن على اختلاف أنواعها سواء أكانت من الذهب أو الفضة أو الحديد أو البرونز^(١٢٧٥)، وأن الأساليب الساسانية قد ظلت سائدة فترة طويلة خلال العصر الإسلامي ولم يطرأ عليها شيء يذكر سواء من حيث الشكل العام للأواني أو من حيث الأسلوب التطبيقي وكذلك العناصر الزخرفية^(١٢٧٦) وإن كان يلاحظ ما طرأ على العناصر الزخرفية من ضعف واضح في مراعاة النسب التشريحية والبعد عن الطبيعة والجمود في الحركة. وقد أخذت تلك الخصائص تزداد شيئاً فشيئاً في التحف الإسلامية. حتى إذا ما كان القرن الرابع الهجري/ ١٠م أصبحت مجرد رسوم تجريدية محورة، وبدأت تظهر الكتابات العربية المحصورة في أشرطة^(١٢٧٧).

ونظراً لاصطباغ التحف المعدنية الإسلامية طوال فترة القرون الهجرية الأربعة الأولى بالصبغة الساسانية، فلم يجد علماء الفنون والآثار مفراً من أن يطلقوا على التحف المعدنية الإسلامية التي صنعت في هذه الفترة اسم "ساساني متأخر- Post-Sassanian"^(١٢٧٨)، وإن كانت نسبة هذه التحف إلى العصر الإسلامي ترجع إلى ما تميزت به من التقليل من تصوير الملوك الساسانيين، وصور الآلهة والصيد الملكي وقصة بهرام جور ومحبوبته أزدة، وهي الموضوعات التي كانت مألوفة جداً في تحف العصر الساساني^(١٢٧٩).

ولعل من الملفت للنظر ندرة التحف المعدنية والحلى التي عثر عليها بمصر وتنسب إلى ما قبل العصر الفاطمي، وإن كان ذلك لا يعني بالضرورة أن مصر في هذه الفترة لم تقبل على إنتاج التحف المعدنية والحلى والأسلحة، بل الواقع أن المصنوعات المعدنية قد لعبت دوراً عظيماً في حياة المصريين في هذه الفترة كما كانت من قبل، وربما يرجع ندرة ما وصلنا من هذه التحف إلى أن طبيعة المادة التي صنعت منها تقبل الانصهار ويسهل إعادة تشكيلها^(١٢٨٠). ومما يؤيد ذلك ما وصلنا ويفيد بأنه حين وصلت الأخبار إلى مصر بانهزام مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية في موقعة الزاب أخذ والي مصر عبد الملك بن مروان يستعد لمقاومة العباسيين، فصادر كل ما وجدته من الذهب والفضة والنحاس والحديد وغيره ليستعملها في الصناعة وغيرها من الأمور اللازمة للدفاع عن البلاد^(١٢٨١).

وهناك ثمة اعتقاد بأن مصر في العصر الطولوني قد أقبلت على إنتاج التحف المعدنية والحلى، وأن صناعتها قد بلغت في هذا العصر درجة عالية من التقدم والازدهار. وربما كان فيما وصلنا من أوصاف جهاز قطر الندى ابنة خمارويه الذي حملته من مصر إلى العراق عند زواجها من المعتضد عام ٢٨١هـ^(١٢٨٢)، دليل على ذلك، وقد كان من بين هذا الجهاز دكة من أربع قطع من الذهب، عليها قبة من ذهب مشبك، في كل عين من التشبيك قرط فيه حبة من الجواهر، وذلك بالإضافة إلى صناديق مملوءة بالشمعدانات وأواني الذهب والفضة، منها مائة هاون من ذهب^(١٢٨٣). وإن كان ليس من المستبعد أن يحرص خمارويه على أن يكون من بين جهاز ابنته نفائس من التحف المعدنية والحلى التي استجلبت إلى مصر من الخارج، خاصة أن الذي تولى إعداد هذا الجهاز هو التاجر

العراقي ابن الجصاص الجوهري^(١٢٨٤) (ت ٣١٥هـ).

وعلى أية حال فيشير أحد علماء الفنون الإسلامية إلى أن الأدوات المعدنية التي كشف منها نماذج في حفائر الفسطاط، والتي ترجع إلى ما قبل العصر الفاطمي، لا تختلف كثيراً عما كان معروفاً في مصر قبل الفتح الإسلامي، حتى أنه يصعب التمييز بين هذه وتلك في بعض الأحيان^(١٢٨٥)، وإن كان ذلك لا يعني بالضرورة أن المنتجات المعدنية الإسلامية في هذه الفترة - خاصة في العصر الطولوني - تعد نسخاً مكررة لمنتجات مصر قبل العصر الإسلامي، فمما لا شك فيه أن النهضة الفنية التي شملت شتى ألوان الفنون في مصر خلال العصر الطولوني، والتي تعد انعكاساً لفنون سامراء، قد أدركت فن صناعة المعادن المصرية في هذا العصر - كما سيتضح فيما بعد.

أما وإن انتقلنا إلى النماذج المعدنية التي وصلتنا من مصر وترجع إلى ما قبل العصر الطولوني، فهي تتمثل في إبريق من البرونز، عثر عليه في قرية بوصير الملق - تقع في مركز الواسطي بمحافظة بني سويف الحالية - ومحفوظ حالياً في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٢٨٦)، وقد أثير جدل واسع بين كثير من علماء الفنون الإسلامية حول تاريخ ومصدر هذا الإبريق، وقد كان العثور على هذا الإبريق في مقبرة يقال أنها مدفن مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية (١٢٧-١٣٢هـ/ ٧٤٤-٧٥٠م)، مدعاة بأن ينسب أكثر علماء الفنون هذا الإبريق إلى ذلك الخليفة الأموي، والاعتقاد أنه من صناعة الشام في العصر الأموي، وإن كان هناك فريق آخر اعترض على هذه النسبة، وأقر بنسبته إلى إيران في العصر الساساني^(١٢٨٧)، بل ولم يستبعد البعض الآخر احتمال أن يكون هذا الإبريق قد صنع في مصر إذ أن تقاليدها كما يرى "محمد عبد العزيز مرزوق" كانت عريقة في صناعة التحف المعدنية، وإن كان في نفس الوقت لم ينف احتمال صناعته في بلاد الشام حيث كان يعيش مروان بن محمد قبل هروبه إلى مصر، أو أنه صنع في إيران ثم وصل إلى مصر مع أحد الأمراء أو الأغنياء^(١٢٨٨).

وعلى أية حال فيشير "King" أنه على الرغم من العثور على هذا الإبريق في القبر الذي يزعم أنه لمروان بن محمد في بوصير الملق، فإن هذا لا يعني بالضرورة نسبة هذا الإبريق إليه، وإن كانت مميزات الزخارف التي عليه تجعل تاريخه بالعصر الأموي أمراً معقولاً^(١٢٨٩).

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا ثمة إشارة تفيد أن الخليفة مروان بن محمد قد حرص على أن يحمل معه ثروته من بلاد الشام إلى مصر^(١٢٩٠) وأنه حينما ظفر به القائد العباسي عبد الله بن علي وقتله في بوصير الملق أخذ ما كان معه من الأموال والتحف^(١٢٩١)، وعليه فليس من المستبعد أن يكون هذا الإبريق مما قد تسرب من التحف التي أحضرها معه مروان بن محمد إلى مصر من بلاد الشام.

وأيما كان أمر هذا الإبريق، فسواء نسب إلى إيران أو سورية أو مصر، وسواء أُرِخَ بالعصر الساساني أو الأموي، فلا تستطيع الدراسة غرض الطرف عن تناوله وتوضيح ما عليه من تأثيرات فنية.

ويتكون هذا الإبريق (لوحة ٩٣، شكل ٣٨٦) من قاعدة ذات شكل دائري، يعلوها بدن الإبريق وهو ذو شكل كروي، تتصل به رقبة اسطوانية، ومقبض الإبريق يخرج من منتصف البدن، ويرتفع موازياً للرقبة، ثم يلتف في أعلاه وينتهي بحلية على هيئة ورقة نباتية. أما الصنبور، فهو عبارة عن قناة تخرج من أعلى البدن، منتهياً بتمثال ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم.

أما زخارف هذا الإبريق فأبدعها تلك التي تتجلى في الرسوم المحفورة على بدنه. وقوامها، ستة عقود متصلة على هيئة أهلة^(١٣٦)، تقرب في هيتها من أشكال العقود التي على هيئة حدوة الفرس "Horse-shoe arch"^(١٣٧)، ويرتكز الطرفان المتجاوران من كل عقد على شكل مثلث قائم على عمودين متجاورين، ولهذه الأعمدة تيجان رمانية الشكل، وبدن الأعمدة مزخرف بقنوات حلزونية، وقد شُغلت المساحات بين القوس الخارجى والداخلى في كل عقد بصف من حلقات كبيرة وصغيرة الحجم، ويعلو تلك العقود زخارف قوامها أوراق نباتية وفروع ملتفة، أما المساحات المحصورة بين العقود والأعمدة فيزخرف أعلاها وريدات محصورة داخل دوائر مؤطرة بأقراص صغيرة تشبه حبيبات اللؤلؤ، وبأسفل تلك الوريدات رسوم لطيور وحيوانات منها أسود وأرانب وغزلان، وطيور جارحة، ونجد منها غزالين على جانبي شجرة الحياة، وطائر جارح ينقض على الأرنب.

ويرى "King" أن الشريط المعماري المتمثل في أشكال العقود وبدن هذا الإبريق، يكشف عن اندماج دخل الفن الإسلامي من الأشرطة المعمارية المحتوية على عقود، والتي كانت شائعة الاستخدام في منطقة البحر المتوسط سواء في الفن الهلنستي أو البيزنطي، وكذلك من منطقة الشرق الساساني. إذ وصلنا على سبيل المثال صندوق من الفضة من روما يرجع إلى منتصف القرن الرابع الميلادي، محفوظ في المتحف البريطاني، قوام زخرفته شريط يتكون من عقود نصف مستديرة وأخرى منكسرة متناوبة مع بعضها، وهي محمولة على أعمدة مزخرف بدنها بقنوات حلزونية، ويقف شخص أسفل كل عقد (شكل ٣٦٨). كما وصلنا نماذج عديدة من منطقة البحر المتوسط تؤرخ بالقرن الخامس الميلادي، عليها أشرطة تحتوي على أشكال عقود، منها على سبيل المثال لوحة من الفسيفساء من قفصة بتونس، محفوظة بمتحف باردو بتونس، قوام زخرفتها أشكال عقود نصف دائرية محمولة على أعمدة ذات قنوات حلزونية، وأسفل هذه العقود رسوم آدمية (شكل ٣٧٠)، وغير ذلك من الأمثلة^(١٣٨).

وإذا كانت الأمثلة السابقة تشير إلى استخدام الأشرطة ذات العقود المتصلة في أواخر عهد الفن المسيحي بمنطقة البحر المتوسط، فإن ما وصلنا من نماذج ترجع إلى الفن الساساني تؤكد هذا الاستخدام أيضاً. فنجد في فائز من الفضة - محفوظة في متحف "الهرميتاج" بلنجراد، تؤرخ بالقرن الخامس أو السادس الميلادي -، سلسلة من عقود نصف دائرية الشكل محمولة على أعمدة ذات تيجان على هيئة وريدة وقواعد على هيئة أقراص. وأسفل كل عقد رسم لسيدة ربما ترمز إلى الإلهة الإيرانية "أنهايت"^(١٣٩). ومن النماذج التي

وصلتنا من العصر الساساني أيضاً فآزة أخرى من الفضة محفوظة بنفس المتحف السابق، كما تؤرخ بنفس تاريخ التحفة السابقة، ويؤرخ بدورها شريط يحتوي على مجموعة من عقود بيضاوية الشكل محمولة على أعمدة ذات زخرفة على هيئة قنوات حلزونية، ولهذه الأعمدة تيجان على هيئة وريقات، وأسفل كل عقد سيدة راقصة (شكل ٣٧١). ومن هذه التحف الساسانية أيضاً، إبريق من الفضة محفوظ بمتحف "المتروبوليتان" بنيويورك، يؤرخ بالقرن السادس أو السابع الميلادي، وقوام زخرفته بدنه أيضاً شريط يحتوي على عقود بيضاوية الشكل ترتكز على أعمدة. وبأسفل كل عقد سيدة راقصة (شكل ٣٧٢) على نفس النحو الذي وجدناه في التحفة السابقة. ومن التحف المعدنية التي وصلتنا من العصر الساساني أيضاً، صينية من الفضة محفوظة بمتحف "الهرميتاج" أيضاً وحول حافظها شريط يتكون من أشكال عقود ترتكز على أعمدة رفيعة ذات زخارف حلزونية، كما تضمن هذا الشريط رسوماً لحيوانات وطيور. وآخر تلك النماذج الساسانية صينية من البرونز محفوظة في متحف "Staatliche" ببرلين، عليها زخارف قوامها دائرة في المنتصف بداخلها تصميم لمبنى معماري، يحيط به من الخارج شريط دائري عريض يحتوي على أشكال عقود. قريبة من هيئة حدود الفرس، وترتكز تلك العقود على أعمدة طويلة، وبين العقود والأعمدة وكوشات العقود زخارف نباتية^(١٢٦) (شكل ٣٧٣).

ويتضح مما سبق أن الأشرطة التي تحتوي على عقود متصلة محمولة على أعمدة كانت شائعة الاستعمال في الغرب المسيحي والشرق الساساني قبل العصر الإسلامي، وإن كان يلاحظ في نفس الوقت غلبة النماذج الساسانية، كما يراعى أنها جميعاً نفذت على المعادن، وهي المادة التي صنع منها الإبريق المنسوب إلى مروان بن محمد. وربما يؤكد الأصل الساساني لتلك الأشرطة المحتوية على سلسلة من عقود متصلة محمولة على أعمدة، أنه وصلنا مجموعة من التحف الخزفية أرخت فيما بين الفتح الإسلامي لإيران والقرن الثالث الهجري / ٩م، احتوت على أشرطة تتضمن أشكال عقود مشابهة لتلك التي وردت على التحف الساسانية السابقة، ومنها على سبيل المثال قطعة خزفية محفوظة في مجموعة "Nelson" في مدينة "Kansas" تنسب إلى أواخر العصر الساساني أو أوائل العصر الإسلامي، وقوام زخرفتها دائرة في المنتصف بداخلها وريدة يحيط بها من الخارج إطار دائري شغل من الداخل بحبيبات لأولو، وبخارج هذا الإطار شريط دائري عريض يحتوي على سلسلة من عقود متصلة على هيئة أهلة تشبه حدود الفرس، وترتكز تلك العقود على أعمدة ذات تيجان وقواعد غريبة الشكل، وبداخل كل عقد شكل وريدة^(١٢٧) (شكل ٤٧٤).

ومن ناحية أخرى فقد وصلتنا من بلاد الشام في العصر الأموي عدة أمثلة لعناصر تضمنت أشرطة زخرفية احتوت على أشكال عقود محمولة على أعمدة، ومنها على سبيل المثال تلك التي تزين بعض الحشوات البرونزية والرخامية بقبة الصخرة (٧٢هـ / ٦٩١م)، والتي جاءت على هيئة صفوف لعقود نصف مستديرة محمولة على أعمدة (شكل ٣٧٥)، كما ظهرت بعد ذلك في الزخارف الفيسفائية في الجامع الكبير - الأموي - بدمشق

(٨٦هـ/٧٠٥م)، (شكل ٣٧٦)، ثم ظهرت بعد ذلك بين الرسوم الجدارية في قصر عمرة بالأردن الذي يؤرخ بعد عام (٩٢هـ/٧١١م)، كما نجد أيضاً نفس فكرة الشريط المعماري المحتوى على عقود محمولة على أعمدة في أحد الأبنية الأموية بجبل سبب جنوبى سورية والذي يؤرخ قبل عام (١٠٠هـ/٧١٥م)^(١٢٩٨). ونجدها أيضاً تزين بعض الأشرطة في البرجين الدائريين على جانبي مدخل قصر الحير الغربى (١٠٥-١٠٩هـ/٧٢٤-٧٢٧م) (شكل ٣٧٧)، كما تظهر كذلك في نماذج أخرى من العصر الأموى، كما هو الحال في قصر الحير الشرقى (١١٠هـ/٧٢٨-٧٢٩م)، وكذلك في قصر خربة المفجر (شكل ٣٧٨) من أواخر العصر الأموى^(١٢٩٩).

وقد خرج "King" من خلال العرض السابق بأن الشريط المعماري - المحتوى على عقود متصلة محمولة على أعمدة - في إبريق مروان بن محمد، لم يكن عنصراً غير مألوف خلال العصر الأموى^(١٣٠٠).

والنقطة الثانية التي تهمننا في إبريق مروان بن محمد هو ذلك الديك الذي ينتهي به صنبور الإبريق، والذي يرى فيه بعض علماء الفنون الإسلامية أنه ذو دلالة رمزية عند الساسانيين، حيث ربطوه بالديانة الزرادشتية، التي تؤمن بأن النور إله الخير والظلام إله الشر، وأنه عندما يصبح الديك في الصباح فهي إشارة إلى شروق الشمس أو بداية النور وانقشاع الظلام، وأن الديك قد ظهر في العديد من السكة والمعادن والمنسوجات الساسانية^(١٣٠١)، بينما يرى آخرون أن إبريق مروان بن محمد بوجه عام ذا صلة وثيقة بفرائض الإسلام التي تتعلق باستعمال الماء لاسيما الوضوء، ويعتقدون أن الديك فيه والذي يصب منه الماء للوضوء إنما قصد منه أن يرمز إلى أذان الصبح حينما يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر، وينشق نور النهار من ظلام الليل، وعندئذ يقوم المسلمون من نومهم، ويشرعون في الوضوء تهيئاً للصلاة، والوقوف بين يدي الله الذي يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل، ويخرج الحي من الميت، ويخرج الميت من الحي، ويرزق من يشاء بغير حساب.. وفي ذلك الوقت يسمع صباح الديك^(١٣٠٢).

ومرة أخرى تواجهنا أشكالية التفسير الرمزي لبعض العناصر الزخرفية، والتي قد يتخذ منها البعض دليلاً على نسبة التحف - التي تحتوي على مثل هذه العناصر - إلى عصر ما، أو الاعتقاد بأن التحف الإسلامية التي ظهرت عليها هذه العناصر متأثرة بغيرها. وواقع الأمر أن الباحث لا يميل - كما سبقت الإشارة - بأحقية الاعتقاد في أن تكون بعض العناصر الزخرفية ذات دلالات رمزية لدى البعض وإنكارها على البعض الآخر، ويرى أنه إما أن تقبل هذه القضية كلية بدون تجزئة أو تترك كلية، بمعنى أنه إن وافقنا على الدلالة الرمزية لهذه العناصر سواء أكانت في الفن الساساني أو المسيحي، فيجب أن تقبل أيضاً في الفن الإسلامي، وأن يفسر ظهورها في كل فن وفق المعتقدات الدينية الخاصة به.

ومن ثم فإن جاز الاعتقاد بأن الديك في الفن الساساني ذو دلالة رمزية تتصل بالعقيدة الزرادشتية، فليس هناك ما يمنع أن يكون الديك في الفن الإسلامي ذو دلالة رمزية إسلامية أيضاً، خاصة أنه ورد في صحيح البخاري ومسلم عن أبي هريرة (رضي الله

عنه): أن النبي ﷺ قال: "إذا سمعتم صياح الديكة، فاسألوا الله من فضله فإنها رأت ملكاً..." (١٢٠٣)، كما أنه ورد النهي عن سب الديكة فقد روى أبو داود وغيره بإسناد صحيح عن زيد بن خالد الجهني (رضي الله عنه)، قال: قال رسول الله ﷺ "لا تسبوا الديك فإنه يوقظ للصلاة" (١٢٠٤).

وبالإضافة إلى ذلك فقد أشار "القلقشندي" إلى أنه ورد في معجم الطبراني (أحد كبار المحدثين - ت سنة ٣٦٠ هـ) وغيره: أن لله سبحانه وتعالى ديكاً أبيض، جناحه موشيان بالزبرجد والياقوت واللؤلؤ، له جناح بالمشرق وجناح بالمغرب، رأسه تحت العرش وقوائمه في الهواء، يؤذن كل سحر فيسمع تلك الصيحة أهل السموات وأهل الأرض إلا الثقلين: الجن والانس، فعند ذلك تجيبه ديوك الأرض، وحينئذ فيكون الديك في ذلك تابعاً. كما أشار إلى أنه قد ورد عدة أحاديث في النهي عن سب الديك، ومدح الديك الأبيض، والحث على اتخاذه (١٢٠٥).

هذا وقد لوحظ أن أصحاب الاعتراض على نسبة هذا الإبريق إلى الفن الإسلامي ورفض الدلالة الرمزية الإسلامية للديك في هذا الإبريق، يرون أنه لم يُعثر أو يُسمع عن استعمال المسلمين لمثل هذه التماثيل أو الطيور أو غيرها ككناية عن الأذان أو غيره من شعائر الدين الإسلامي، وخاصة في فجر الإسلام الذي ابتعد بعداً كبيراً عن الصور والتماثيل للكائنات الحية (١٢٠٦). على أن عدم سماعنا عن الدلالة الرمزية لمثل هذه الطيور في الفن الإسلامي، لا يتخذ منه دليل على أن المفهوم الرمزي لمثل هذه الطيور كان غائباً عن أذهان الفنان المسلم، أما فيما ورد بأن المسلمين في فجر الإسلام قد ابتعدوا ابتعاداً كبيراً عن الصور والتماثيل للكائنات الحية، فهو قول مردود، ويكفينا للدلالة على ذلك تلك الرسوم والتماثيل التي كشف عنها في بلاد الشام وقرجع إلى العصر الأموي. ومن ناحية أخرى فوصلنا على سبيل المثال ما يفيد بأن عمرو بن العاص حينما كان والياً على مصر كان له خاتم على شكل ثور، كما كان أيضاً لوالى مصر قرّة بن شريك خاتم عليه رسم ذئب كان يستخدمه في عام ٨٨ هـ / ٧٠٧ م (١٢٠٧).

ومن ناحية أخرى فإذا أضفنا إلى ما تقدم أن عنصر الديك كان شائع الاستعمال في الفن الإسلامي، حيث وصلنا منقداً - على سبيل المثال - في البلاطات الخزفية ذات البريق المعدني من سامراء (الشكلان ١٧٩ أ، ب) وكذلك في الخزف الفاطمي (شكل ٣٧٩). كما أن المسلمين كانوا يرون في الديك قدرات خاصة، وقد وضح هذا المفهوم في قصيدة لأحد الشعراء الفاطميين (١٢٠٨)، بل والأكثر من ذلك أنه وصلنا ما يفيد أن بني زيري حينما اتخذوا من غرناطة عاصمة لهم عام ٤٠٤ هـ / ١٠١٣ م شيدوا بها قصراً توج أحد أبراجه بتمثال برونزي يمثل ديكاً يمتطيته محارب، ذكر "مورينو" أنه يرمز إلى أن من يحكم البلاد فعلياً أن يكون حذراً كالديك ويقبل على العدو بوجهه لا يوليه ظهره (١٢٠٩)، لأدركنا أن احتمال وجود رمز لهذا العنصر الخزفي في الفن الإسلامي هو أمر قائم.

وإذا كانت الأدلة السابقة تنفي اقتصار المفهوم الرمزي للديك على الساسانيين دون المسلمين، فهي ليست دليلاً على أن ذلك الإبريق ينسب حتماً للفن الإسلامي دون الفن

الساساني، وإن كان ما يود الباحث أن يلفت الأنظار إليه هو الحذر في التعامل مع مثل تلك القضايا، وربما يدعم ذلك أنه وصلنا من عصر أسرة "Sui" بالصين (٥٨١-٦١٨ م) بعض من الأباريق الخزفية تنتهي مقابضها برأس ديكية. كما أن صنوبر أحدها على هيئة ديك صغير^(١٣١٠) (الشكلان ٣٨٠ أ، ب)، ولا شك أن الديكة في هذه التحف الصينية لا تنتمي لا إلى المفهوم الرمزي الساساني أو الإسلامي، كما أنه ليس من المستبعد أن تكون هذه الديكة - سواء في الفن الساساني أو الصيني أو الإسلامي - مجرد عناصر زخرفية لاغير.

ومن التحف المعدنية التي وصلتنا من مصر وتُنسب إلى القرن الثاني أو الثالث الهجري / ٨-٩ م. مبخرة من البرونز محفوظة في "Freer Gallery" بواشنطن^(١٣١١) (لوحة ٩٤)، وبدن المبخرة ذو شكل مكعب يتقدم حافته السفلى صف من الشرافات المسننة، كما يتوج حافته العليا أيضاً صف آخر من الشرافات المسننة، ويرتكز هذا البدن على أربع أرجل مزخرفة من أعلى بأربعة رؤوس حيوانية تشبه رؤوس الأسود، أما من أسفل فهي على هيئة أقدام الحيوانات، وغطاء المبخرة يتكون من قبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة في الأركان، يعلو اثنتين من هذه القباب الركنية تمثالين لطائرين، ومن المعتقد أن باقي القباب كان يعلوها أيضاً مثل تلك الطيور، وفقدت حالياً.

وعلى الرغم من ظهور التأثير القبطي في هذه المبخرة والذي يتضح في اللغائف النباتية التي تزين القباب، وكذلك تماثيل الطيور التي تعلو القباب، وهيئة رؤوس الأسود في الأرجل^(١٣١٢)، فقد لوحظ أن طريقة التغطية في هذه المبخرة تعد من الطرق الغير مألوفة سواء في المباخر القبطية أو الإسلامية، والتي كانت تأخذ إما الشكل الاسطوانى المقسب أو الشكل الهرمي، أما في هذه المبخرة والتي تكون غطاؤها من قبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة في الأركان فهي تكاد تكون مطابقة لأسلوب التغطية في ضريح "إسماعيل الساماني" بمدينة بخارى الذي يرجع إلى عام ٢٩٦هـ / ٩٠٧ م^(١٣١٣).

كما يحتفظ المتحف القبطي بالقاهرة بمبخرة أخرى من البرونز، تنسب أيضاً إلى نفس تاريخ المبخرة السابقة، وهي تكاد تكون مماثلة في تكوينها العام للمبخرة السابقة أيضاً، حيث تتكون من بدن مكعب الشكل متوج بصف من الشرافات المسننة، ومغطاه أيضاً بقبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة في الأركان، ويعلو هذه القباب تماثيل طيور^(١٣١٤) (شكل ٣٨١).

ومن الجدير بالذكر أنه عثر في "Sästrikland" بالسويد على مبخرة ثالثة مماثلة جداً للمبخرتين السابقتين، ومن المعتقد أن مصدر هذه المبخرة هو شرق العالم الإسلامي، وأنها وصلت إلى السويد عن طريق التجارة، حيث ارتبط "الاسكندنافيون" بعلاقات تجارية نشطة مع تلك المنطقة من العالم الإسلامي، وربما يدعم تلك الحقيقة هيئة المراوح النخيلية في المبخرة وكذلك الشرافات المسننة والتي توحى بأنها من إنتاج منطقة كانت خاضعة لحكم الساسانيين^(١٣١٥).

ونظراً لتشابه المبخرتين المصريتين السابقتين مع المبخرة التي عُثر عليها في السويد والتي يعتقد بأن مصدرها شرق العالم الإسلامي، فمن الطبيعي أن يكون هناك علاقة ما بين

المبخرتين المصريتين وتلك المنطقة من العالم الإسلامي التي جاءت منها المبخرة التي عثر عليها في السويد، ويذكر "Allan" في هذا الصدد أن ذلك يفرنا بأن نسب المبخرتين الأخريين - المصريتين - إلى شرق العالم الإسلامي أيضاً، وأن ذلك يتضح على نحو بَيِّن من خلال تشابه أسلوب تغطيتهما مع ضريح "إسماعيل الساماني" في بخارى، وإن كانت بعض الأدلة مثل اللغائف النباتية وتمائيل الطيور فوق قباب المبخرتين المصريتين، تؤكد أصلهما القبطي (المحلي)، وقد استنتج من خلال ما سبق أننا نملك نوعاً من المباخر المصرية اتبعت النماذج الساسانية ولكنها صنعت محلياً في مصر على أيدي الصناع الأقباط^(١٣١٦).

وعلى أية حال فيلاحظ من خلال ما سبق أن "Allan" لم يأت لنا بنموذج واحد لمبخرة من منطقة الشرق - الساساني - يمكن أن يستدل منها على أن المباخر السابقة قد اتبعت النموذج الساساني، وأن المثل الوحيد الذي جاء به لدعم رأيه هو ضريح "إسماعيل الساماني"، ولما كانت تلك المنشأة إسلامية فمن الأجدر إن كانت المباخر المصرية متأثرة بمنطقة الشرق أن نعتبرها قد خضعت إلى تأثير شرقي إسلامي لاساساني، حتى يظهر دليل يؤكد استخدام هذا الشكل في العصر الساساني، أما بالنسبة للشرافات المسننة في هذه المباخر أو الزخارف النباتية في المبخرة التي عثر عليها في السويد والمستمدة من أصول ساسانية فهي ليست بدليل على أن تلك المباخر تتبع النماذج الساسانية، إذ أنها مجرد عناصر زخرفية شاعت في كثير من الفنون والعمائر الإسلامية.

ومن ناحية أخرى فلم يأت لنا "Allan" بدليل أيضاً يؤكد أن المبخرتين قد صنعتا على أيدي فنانيين أقباط، فهما لم يحتويوا على اسم صانعهما، أو على أية عناصر رمزية مسيحية - كالصليب الذي شاع وضعه في المباخر القبطية - يستدل منها على أنهما من صناعة أقباط اللهم إلا إن كان يقصد بعبارة "Coptic Craftsmen" فنانيين مصريين بوجه عام سواء أكانوا مسلمين أم مسيحيين، وهو أمر مستبعد وفق ما درج عليه من اعتبار كلمة "قبطي" مرادفاً لـ "مسيحي مصري"، وإن كان مرادفها الصحيح هو "مصري".

أما وإن انتقلنا إلى العصر الطولوني فمما يؤسف له أنه يكاد يكون من المتعذر نسبة أي من التحف المعدنية التي وصلتنا إلى هذا العصر على وجه اليقين. ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أن التحفة المعدنية الوحيدة التي يمكن أن يرجح نسبتها إلى العصر الطولوني هي تمثال صغير من البرونز محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٣١٧) يمثل سيدة تضرب على الدف^(١٣١٨). وإن كان فريق من الباحثين يرى نسبته إلى العصر الفاطمي، ويرى فريق آخر نسبته إلى العصر المملوكي، ولما كان الباحث يعتقد أن نسبته إلى العصر الفاطمي أوقع من نسبته إلى العصر الطولوني أو المملوكي، فسوف نرجح الحديث عنه إلى أن نتناول التحف المعدنية الفاطمية.

ومن ناحية أخرى فقد أشارت "جيزا فهرفاري" إلى إبريقين من البرونز نسبتهما إما إلى العصر الطولوني أو الإخشيدى أو الفاطمي^(١٣١٩)، وليس على هذين الإبريقين زخارف (الشكلان ٢٨٢، ب) تعيننا على نسبتهما إلى أي عصر من العصور السابقة أو تفيدنا في دراسة

التأثيرات الفنية عليهما.

وفيما له صلة بالتحف المعدنية الطولونية فتشير "آمال العمرى" أنه لم يصلنا من العصر الطولوني شمعدانات نستطيع أن نعرف منها كيف كان شكل وسيلة الإضاءة هدد أو من أى مادة كانت تصنع أو ما هى العناصر الزخرفية التى كانت تزينها، وإن كانت قد رجحت أن الشمعدانات فى هذا العصر قد استمرت على نهجها القديم وذلك قياساً على ما وجد من تحف أخرى ترجع إلى هذه الفترة^(١٣٢٠).

ومما لاشك فيه أن استمرار الأساليب الفنية والزخرفية القديمة فى الشمعدانات وغيرها من التحف المعدنية الطولونية هو أمر وارد ولا غبار عليه، وإن كان الباحث يعتقد أن تلك الأساليب القديمة لابد أن تكون قد ظهرت بشكل خاص فى شكل الأوانى "The Form"، أما زخارفها فيميل الباحث إلى الاعتقاد أنه قد أصابها أيضاً التأثيرات الفنية الواردة من سامراء، وربما يدعم ذلك أن الأساليب الزخرفية السامرائية قد صبغت شتى أنواع الفنون التطبيقية الطولونية - كما سبقت الإشارة - ويصعب أن نستثنى التحف المعدنية الطولونية من ذلك، وبالإضافة إلى ذلك فقد عُثر فى إحدى قاعات العرش بسامراء على مجموعة من الخلاخيل الفضية لوحظ على زخارفها النباتية أنها مشابهة إلى درجة كبيرة لما ألفناه فى الزخارف الجصية من طراز سامراء الثالث الذى تميز بالقطع المائل أو المشطوف^(١٣٢١). عما يعنى أن طراز سامراء الثالث قد أدرك أيضاً زخرفة التحف المعدنية.

وربما يدعم ما ذهب إليه الباحث أن من بين ما وصلنا من تحف معدنية ترجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ما هو مزين بزخارف نباتية حسب الأساليب الزخرفية السامرائية أو متطورة منها - كما سيتضح بعد قليل - مما يرجح بأن الأساليب الزخرفية السامرائية كانت متبعة فى زخرفة التحف المعدنية فى مصر خلال العصر الطولوني.

أما وإن انتقلنا إلى التحف المعدنية والحلى فى مصر خلال العصر الفاطمى، فمما لاشك فيه أن ما وصلنا منها يعد شيئاً يسيراً بالقياس لما أمدتنا به المصادر التاريخية عن توافر تلك المنتجات وازدهارها فى هذا العصر، وإن كنا نستطيع من خلاله الوقوف على مدى عما شكلته التأثيرات الفنية الواردة على تلك المنتجات الفاطمية.

وأول ما نستهل به دراسة المعادن الفاطمية شمعدانات محفوظان بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، أولهما^(١٣٢٢) ظهرت على عموده زخارف نباتية متنوعة - داخل معينات - قوامها أوراق نباتية ذات خمسة فصوص (شكل ٣٨٣)، وأوراق نباتية أخرى محورة كما يوجد على قاعدته زخارف نباتية منها ما هو على هيئة شوكة اليهود (شكل ٣٨٤)، بالإضافة إلى زخرفة التوريق (الشكلان ٣٨٥ أ، ب)، وجميع تلك الزخارف محفورة حفراً عميقاً^(١٣٢٣).

وتشير "آمال العمرى" إلى أن الزخارف النباتية - التوريق - التى على قاعدة هذا الشمعدان تتكون فى أبسط صورها المتشعبة من فرع نباتى متموج تخرج منه زخارف محورة عن الطبيعة ترمز إلى التوريقات؛ التى على هيئة نصف مروحة نخيلية، وأن ظهور هذا النوع من الزخرفة كان فى القرن الثالث الهجرى / ٩م. حيث نجدها متمثلة فى الزخارف الجصية التى كانت تزين جدران القصور العباسية فى سامراء، وكذلك فى المنشآت

الطولونية بمصر، التي كانت متأثرة كل التأثر بالأساليب الفنية العراقية، وأنا نرى بدء زخارف التوريق على التحف الخشبية التي عثر عليها في سامراء وفي مصر خلال العصر الطولوني، وقد تطورت هذه الزخارف تطوراً كبيراً في مصر خلال العصر الفاطمي^(١٣٢٤).

أما الشمعدان الثاني^(١٣٢٥) فيلاحظ أن زخارفه النباتية (شكل ٣٨٦) اتخذت مرحلة انتقالية بين الفروع الملتفة التي تعد إحدى خصائص الزخرفة النباتية، والزخرفة الهندسية التي تتألف من خطوط قائمة تمتزج فيها المنحنيات، ومن المعتقد أن أسلوب الزخرفة في هذا الشمعدان متطور عن الأساليب الزخرفية في سامراء (شكل ٣٨٧) حيث يقطع الخطوط القائمة في زخرفة الجص بسامراء عقود ومنحنيات^(١٣٢٦).

وتشير الزخارف النباتية في الشمعدانين السابقين إلى أن تأثير طراز سامراء قد أدرك زخارف التحف المعدنية الفاطمية في مصر، ومن ثم - كما سبقت الإشارة - فمن المرجح أن ظهور الأساليب السامرائية قد تواجد في زخرفة التحف المعدنية في مصر منذ العصر الطولوني.

وفيما له صلة بالشمعدانات الفاطمية فيوجد ضمن مجموعة كير "Keir Collection" شمعدان من البرونز المكثف بالنحاس والفضة، ويتكون هذا الشمعدان من بدن على هيئة شبه مخروط ناقص، يعلوه قرص دائري، وفي وسطه رقبة تتكون من عمود اسطوانى ينتهى بشماعة على شكل شبه مخروط ناقص بها فتحة تمثل المكان الذى توضع فيه الشمعة (شكل ٣٨٨). ويمتاز هذا الشمعدان بغناء زخارفه المكثفة بالنحاس والفضة، وقوامها في البدن عدة أشرطة أفقية تشغلها زخارف نباتية وحبيبات لؤلؤ، ويلاحظ أن الشريط الأوسط أوسعها، وهو مزخرف بجامات دائرية بداخل كل منها شكل لأرنب على أرضية من زخارف نباتية. أما قرص الشمعدان وعموده فيزينهما زخارف نباتية وأشكال معينة متصلة الرؤوس وحبيبات لؤلؤ في أشرطة أفقية.

وقد نسبت "Géza Fehérvári" هذا الشمعدان إلى مصر وأرخته بأواخر العصر الفاطمي - في القرن السادس الهجرى / ١٢م^(١٣٢٧)، وذكرت أن هيئة هذا الشمعدان مشابهة إلى حد كبير لأشكال الشمعدانات التي كانت شائعة في منطقة الجزيرة، وأنه على الرغم من ذلك فقد اتضح من خلال الفحص أن هناك اختلافاً ذا مغزى مهم، حيث يلفت النظر أن نهاية حافة القرص في هذا الشمعدان غير بارزة بحدة، كما هو متبع عادة في شمعدانات الجزيرة التي ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الهجرى / ١٣-١٤م. وأن أقدم الأمثلة التي وصلتنا من الجزيرة والتي صنعت في "Siirt" مطابقة في أشكالها لشمعدان مجموعة "كير". وقد رجحت أن تكون الأمثلة المبكرة في الجزيرة قد أتت من هيئة الشمعدانات الفاطمية، وترى أن هناك احتمالاً بأن يكون الفنانون المصريون انتقلوا من مصر عقب سقوط الدولة الفاطمية سنة ٥٦٧هـ / ١١٧١م، واتجهوا نحو الشمال فنقلوا هيئة هذا النوع من الشمعدانات. وأشارت إلى أن الأصل المصرى لشمعدان مجموعة "كير" يعزز إثباته وجود رسوم الأرنب في الجامات التي بالشريط الأوسط بالبدن، حيث كانت رسوم الأرنب معتادة التمثيل ومفضلة في الفن الفاطمي^(١٣٢٨).

ومما لاشك فيه أن ما ذكرته "جيزا فهرفاري" يغير كثيراً من المفاهيم السائدة، إذ من المعروف أن هيئة الشمعدانات الفاطمية كان قواعدها قاعدة محمولة على ثلاث أرجل، ويعلو القاعدة عمود اسطوانى طويل يتخلله أشكال رمانية، ويعلو هذا العمود قرص مستدير أو مسدس الشكل (شكل ٣٨٩)، أما الشمعدانات التى على هيئة شبه مخروط فهى لم تظهر فى مصر إلا فى العصر الأيوبي^(١٣٢٩) (شكل ٣٩٠). وأنه بمقارنة هيئة الشمعدان المحفوظ فى مجموعة كبير مع هيئة الشمعدانات الفاطمية والأيوبية، يتضح أنه ينتمى لهيئة الشمعدانات الأيوبية.

ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من أن هناك خلاف بين مؤرخى الفنون الإسلامية حول مصدر هيئة الشمعدانات التى على شكل شبه مخروط ناقص، إذ يعتقد البعض أنه ينتمى إلى الموصل ويرى آخرون أنه يرجع إلى مصر أو سورية، وينادى آخرون بأنه دخل إلى العالم الإسلامى عن طريق الصليبيين^(١٣٣٠)، فقد بات من المستقر عليه أن هيئة هذه الشمعدانات قد دخلت إلى مصر فى العصر الأيوبي عن طريق الصناع الذين هاجروا إليها من الموصل^(١٣٣١)، وليس كما ترى "جيزا فهرفاري" أنه انتقل من مصر فى نهاية العصر الفاطمى إلى بلاد الجزيرة عن طريق الصناع الذين هاجروا من مصر نحو الشمال عقب سقوط الدولة الفاطمية.

وواقع الأمر أن الباحث لا يميل إلى ما ذهبت إليه "جيزا فهرفاري" إذ يلاحظ أنها لم تعطنا من الأدلة والأسانيد ما يعزز صحة رأيها، عدا ما ذكرته بشأن رسوم الأرناب، وغنى عن البيان ما سبق ذكره أن ترجيح نسبة بعض التحف إلى قطر ما أو عصر بعينه، بناءً على مثل هذه العناصر الزخرفية، يعد أمراً محفوفاً بالمخاطر، فرسوم الأرناب هذه لم تكن قاصرة على مصر فى العصر الفاطمى أو غيره، بل كانت شائعة التمثيل فى الفنون الإسلامية عامة^(١٣٣٢). ولعل ما يضعف رأى "جيزا فهرفاري" أنها قد بنته على نموذج وحيد ربما يحوم الشك حول نسبته إلى العصر الفاطمى.

ومن ناحية أخرى فقد وصلنا من إيران شمعدان عن البرونز محفوظ فى "Tehran Collection" أرخ بالقرن الرابع الهجرى / ١٠م، وذلك بناءً على أسلوب الكتابة الكوفية والزخارف الهندسية المنفذة عليه^(١٣٣٣). ومما يلاحظ أن هيئة هذا الشمعدان لا تختلف كثيراً من حيث التكوين العام عن هيئة شمعدان مجموعة "كبير" أو الشمعدانات الأيوبية أو الموصلية، إذ أنه يتكون من بدن على هيئة شبه مخروط ناقص يعلوه قرص دائرى. وفى وسط هذا القرص عمود قصير ينتهى بالشماعة التى توضع فيها الشمعة. وإن كانت نسبة أقل دقة بالمقارنة بالنماذج السابقة، وربما يرجع ذلك إلى أنه أقدم عهداً - من ق ٤هـ / ١٠م - من النماذج الموصلية أو المصرية التى ترجع إلى القرنين ٧-٨هـ / ١٣-١٤م، وربما يوحى ذلك بأن أصل هذا النوع من الشمعدانات هو شرق العالم الإسلامى ثم انتقل منها غرباً نحو الموصل وسورية ثم مصر.

ومن الجدير بالذكر أن شمعدان مجموعة "كبير" موضع الدراسة مكفت بالفضة والنحاس، وأنه على الرغم مما أفادتنا به المصادر التاريخية من معرفة الفاطميين لأسلوب

الزخرفة بالتكفيت^(١٣٣٤)، فإن الأدلة المادية المتوافرة لدينا تشير إلى أن هذا الأسلوب من الزخرفة قد بدأ وتطور ونضج في مصر خلال العصر الأيوبي^(١٣٣٥)، إذ لم يعثر على أية نماذج من التحف المعدنية المكففة ترجع إلى مصر قبل هذا العصر^(١٣٣٦)، ومن المعتقد أن هذا الأسلوب الزخرفي بدأ وتطور في إيران على يد السلاجقة^(١٣٣٧) ثم انتقل عن طريقهم إلى الموصل، وأن للموصل يرجع فضل انتقال هذا الأسلوب الزخرفي إلى كل من مصر وسورية في العصر الأيوبي، وذلك عن طريق الصناع المهرة الذين هاجروا من هناك إلى دمشق وحلب والقاهرة، هرباً من الغزو المغولي، والعمل في بلاط الأيوبيين^(١٣٣٨).

ومما سبق يتضح أن شمعدان مجموعة "كبر" ينتمي في هيئته وأسلوب زخرفته إلى الشمعدانات الأيوبية المتأثرة بمشكلاتها في شرقي العالم الإسلامي. وعلى الرغم من ذلك فإذا صح افتراض "جزءاً فخراري" بنسبة هذا الشمعدان إلى مصر في العصر الفاطمي - من ق ١٢/هـ - ١٢م - فليس هذا بدليل على أن هيئة هذه الشمعدانات - كما ذهب - قد انتقلت من مصر الفاطمية إلى بلاد الجزيرة، فربما كان العكس أيضاً صحيحاً، وذلك وفق ما سبق ذكره من الأدلة والأسانيد.

وأياماً كان أمر هذا النوع من الشمعدانات فيهمنا أن لفت النظر أن هناك ثمة علاقات جمعت بين بعض الخلفاء الفاطميين وحكام الموصل^(١٣٣٩)، فقد خطب على سبيل المثال "المقلد العقيلي" صاحب الموصل وأعمالها، بالموصل في شهر المحرم سنة ٣٨٢هـ للخليفة الفاطمي "العزیز بالله" كما ضرب اسمه على السكة والبنود^(١٣٤٠). كما كانت هناك علاقات بين الخليفة الفاطمي "الأمر بأحكام الله" وصاحب الموصل والجزيرة الأمير "آق سنقر البرسقي" (ت ٥٢٠هـ)، حيث وصلنا ما يفيد بأن الخليفة الأمر جهز من مصر في عام ٥٢٠هـ، رسوله "المنتضى بن مسافر الغنوي" وحمله بخلع سنية وتحف مصرية وثلاثين ألف دينار للأمير "البرسقي"، وإن كانت تلك الهدايا لم تصل إليه، إذ سمع ذلك الرسول وهو في طريقه إلى "البرسقي" بخبر وفاته، فعاد بما معه إلى الخليفة الأمر^(١٣٤١).

وتؤكد هاتان الروايتان أن إمكانية وجود تأثيرات فنية متبادلة بين كل من مصر في العصر الفاطمي والموصل هو أمر وارد وذلك من خلال العلاقات الودية التي قامت بين بعض الخلفاء الفاطميين وحكام الموصل والجزيرة، ويلاحظ أن بعضها كان في القرن السادس الهجري / ١٢م، وهو التاريخ الذي تُنسب إليه شمعدان مجموعة "كبر".

وبالإضافة إلى ما تقدم فليس من المستبعد أن تكون للأحداث التي شهدتها مصر قبيل سقوط الدولة الفاطمية (٥٦٧هـ / ١١٧١م)، دور في وفود ثمة تأثيرات فنية من شرق العالم الإسلامي إلى مصر، وخاصة أنه منذ دخول قوات نور الدين محمود زنكي إلى مصر في سنة ٥٦٤هـ، بقيادة أسد الدين شيركوه وابن أخيه صلاح الدين الأيوبي، مالت كفة البلاد نحو مناطق شرق العالم الإسلامي، وتغلغل فيها الأساليب السلجوقية والأتابكية^(١٣٤٢). ولما كانت الريادة في صناعة التحف المعدنية، تنسب إلى شرق العالم الإسلامي، فإن تأثير شرق العالم الإسلامي يبدو واقع على هذا النوع من الفنون المصرية.

هذا وقد وصلتنا مجموعة كبيرة من التماثيل المعدنية تُنسب إلى مصر في العصر

الفاطمي. وهينة هذه التماثيل إما على شكل طائر أو حيوان أو على هيئة كائن خرافي، وقد تعددت وظائف تلك التماثيل، فاستخدم بعضها كمباخر (اللوحتان ٩٥. ٩٦)، واستخدم بعضها الآخر كرؤوس نافورات (لوحة ٩٧)، ومنها أيضاً ما استعمل لحفظ السوائل. وهى التماثيل التى عُرفت باسم "أكوامانيل Aquamanil"، ويبدو أن هناك اتفاقاً بين علماء الفنون الإسلامية على اعتبار أن تلك التماثيل الفاطمية مستمدة من أشكال التماثيل المماثلة لها فى إيران، والتى كانت شائعة بها منذ العصر الساساني^(١٣٤٣) واستمر إنتاجها فى أوائل العصر الإسلامي^(١٣٤٤)، كما كانت من أشهر التحف المعدنية بها خلال العصر السلجوقي^(١٣٤٥). ومن المعتقد أن المباخر التى على هيئة تماثيل حيوانات وطيور فى هذا العصر، قد أثرت فى تلك التماثيل الفاطمية المجوفة، وإن كانت الأخيرة أضعف منها من حيث الشكل العام والأسلوب الزخرفي^(١٣٤٦).

وبهمنا أن نشير من هذه التماثيل المنسوبة للعصر الفاطمي إلى تمثال شهير منها محفوظ فى "كامبو سانتو بيزا بإيطاليا"، وهو على هيئة كائن خرافي يجمع بين جسم أسد ورأس عقاب وجناحى نسر. وعلى الرغم من أن بعض علماء الفنون الإسلامية يميلون إلى نسبة هذا التمثال إلى مصر فى العصر الفاطمي^(١٣٤٧)، فقد نسبته آخرون إلى أماكن متعددة من العالم الإسلامي - من الأندلس حتى بلاد فارس - بل وقاموا بتاريخه بعبور مختلفة^(١٣٤٨)، ومنها تمثال آخر على هيئة ظبي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٣٤٩)، فبينما نسبته بعض علماء الفنون الإسلامية إلى العراق فى القرن الثالث الهجرى / ٩م، فيرى آخرون أن هذا التمثال أكثر اعتدالاً فى النسب من التماثيل التى ترجع إلى العراق وإيران فى فجر الإسلام فضلاً عن أنه ليس وثيق الصلة بالأصول الساسانية، مما يرجح نسبته إلى مصر فى العصر الفاطمي^(١٣٥٠).

ومن الأمور التى تؤيد الدراسة معالجتها بشكل أكثر خصوصية، ذلك التشابه الكبير بين التماثيل المعدنية بمصر فى العصر الفاطمي ومثيلاتها بالأندلس فى العصر الأموي. وقد بلغ ذلك التشابه من القوة إلى الحد الذى وقف فيه كثير من العلماء عاجزين أمام نسبة كثير من هذه التماثيل إلى أى قطر منهما.

وقبل التطرق إلى معالجة تلك القضية، أود الإشارة إلى أن ما وقع فيه العلماء من خلاف شديد حول نسبة كثير من تلك التحف المعدنية إلى قطر إسلامي بينه إنما يؤكد حقيقة لا مرأى فيها، وهى تشابه الأساليب الفنية والزخرفية المتبعة فى العالم الإسلامي، فعلى الرغم من تعدد أنواع الزخارف - نباتية، هندسية، كتابية، حيوانية، طيور - التى احتوتها تلك التحف، فأغلبها لم يكن به خاصية متفردة عما هو شائع فى سائر الأقطار الإسلامية. مما يؤكد وحدة الفن الإسلامي من ناحية، ويدل على التفاعل الفنى بين أقطار العالم الإسلامي من ناحية أخرى.

وعلى أية حال فقد وصلنا تمثال من البرونز يمثل وعلاً محفوظاً فى متحف قرطبة. وعثر عليه فى أطلال مدينة الزهراء بالأندلس. ويؤرخ بالقرن الرابع الهجرى / ١٠م. ومن المعتقد أنه كان يمثل جزءاً من إحدى نافورات المياد. ويشغل سطح هذا التمثال زخارف

قوامها أقواس متصلة تؤلف أشكالاً بيضاوية، فيها رسوم أوراق شجر تظهر عروقها، ونظراً لتشابه هذا التمثال مع التماثيل البرونزية الفاطمية، يرى بعض علماء الفنون الإسلامية أنه وغيره من التماثيل الأندلسية قد صنعت على أيدي بعض الفنانين الذين هاجروا من مصر إلى الأندلس زمن عبد الرحمن الناصر (٣٠٠-٣٥٠هـ)، وصنعوا هذه التماثيل، أو أن الصناع الأندلسيين استمدوا الوحي في هذه الصناعة من التحف المعدنية الفاطمية^(١٣٥١).

ومن هذه التماثيل أيضاً تمثال من البرونز يمثل أسداً فاغراً فاه، وهو محفوظ في متحف اللوفر بباريس، وقد نسب بعض العلماء إلى مصر في العصر الفاطمي، ويرى آخرون أنه من صناعة الأندلس واعتبروه متأثراً بالتماثيل الفاطمية^(١٣٥٢). ومنها أيضاً تمثال لشبل محفوظ في متحف "كاسل - Kassel" بألمانيا، فبينما يرى البعض أنه من مصر في العصر الفاطمي^(١٣٥٣)، يرى آخرون أنه من صناعة الأندلس^(١٣٥٤). ومنها كذلك تمثال يمثل طاووساً محفوظاً في متحف اللوفر بباريس، نسبته البعض إلى مصر في العصر الفاطمي أو إلى صقلية^(١٣٥٥)، ويرى البعض الآخر أنه أيضاً من صناعة الأندلس^(١٣٥٦).

وعلى أية حال فعلى الرغم من أن هناك اتجاه يرى أن بعض تلك التماثيل - كالوعل المحفوظ في متحف قرطبة، والأسد والطاووس المحفوظين في متحف اللوفر - تنسب إلى الأندلس، فهناك ثمة اعتقاد بأنها متأثرة بمثيالاتها الفاطمية^(١٣٥٧).

ولم تؤيد "سعاد ماهر" القول بأن تلك التماثيل الأندلسية تُنسب إلى مصر أو صنعت على أيدي فنانين مصريين، وتري أن التماثيل الأندلسية قد تميزت عن مثيالاتها الفاطمية بأن شكلها العام أكثر دقة ومراعاة للنسب التشريحية - وذلك باستثناء تمثال العنقاء بمدينة بيزا -، كما أنها انفردت باحتوائها على زخارف نباتية قالبية مكونة من وحدة زخرفية واحدة تملأ جميع بدن التمثال، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه التماثيل لم تستخدم لحفظ السوائل كما هو الحال في التماثيل الفاطمية "الأكوامانيل"، إذ أنها لا تحتوى على مقبض، بل كانت تستعمل كفهوة للنافورات في دور وقصور الأندلس (لوحه ٩٨)، مما يدعم الرأي بأنها من صناعة الأندلس ذاتها، إلا أنها في الوقت نفسه لم تنف أن تلك التماثيل الأندلسية قد صنعت على غرار مثيالاتها الفاطمية^(١٣٥٨).

ويرى الباحث أنه يجب النظر بشيء من الحذر لما هو سائد من أن تشابه هذا النوع من التماثيل الأندلسية مع مثيالاتها الفاطمية إنما يرجع إلى أن التماثيل الأندلسية متأثرة بمثيالاتها الفاطمية. إذ من الثابت لدينا أن صناعة التحف المعدنية في الأندلس - بما في ذلك التماثيل - كانت مزهجرة ومتطورة^(١٣٥٩) قبل دخول الفاطميين إلى مصر، ووصلنا ما يفيد أن قصر المؤنس في مدينة الزهراء التي بدأ في تشييدها عبد الرحمن الناصر سنة ٣٢٥هـ، كان به حوض من الرخام جعل عليه الناصر اثني عشر تمثالاً من الذهب الأحمر مرصعة بالدر النفيس مما عمل في دار الصناعة بقرطبة، وكانت تلك التماثيل على صورة أسد على جانبه غزال إلى جانبه تمساح وفيما يقابله ثعبان وعقاب وفيل وفي الجانب الأيمن والأيسر حمامة وشاهين وطاووس ودجاجة وديك وحدأة ونسر، وكانت المياه تخرج من أفواه تلك التماثيل^(١٣٦٠).

وتؤكد تلك الإشارة على حقيقة هامة مفادها- إلى جانب معرفة مدينة الزهراء في تاريخ مبكر من إنشائها لمثل هذه التماثيل المصنوعة على هيئة طيور وحيوانات- أنها كانت تُصنع في دار الصناعة بقرطبة ذاتها.

وتبدو شهرة الأندلس في صناعة تلك التماثيل المعدنية خلال العصر الأموي إلى الحد الذي ذهب فيه بعض الباحثين إلى أن الأندلس قد امتازت دون غيرها بهذه التماثيل التي كانت توضع حول النوافير والبرك وفي الحمامات ليصب الماء من أفواهها ومناقيرها، وأنه من الأندلس انتقلت تلك الأشكال إلى إفريقية حيث درج استعمالها^(١٣٦١).

وإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق ذكره بناء على ما ذهبت إليه "سعاد ماهر" من أن التماثيل الأندلسية قد تميزت عن مثيلاتها الفاطمية بأنها أكثر دقة ومراعاة للنسب التشريحية، فإن هذا يجعلنا نتساءل عن إمكانية حدوث تأثير في هذا المجال من الأندلس على عصر في العصر الفاطمي.

وربما يعترض البعض على ذلك الاحتمال، إذ أن التأثير المصري واضح بلا شك في صناعة التحف المعدنية الأندلسية، وخاصة في أشكال الثريات، كتلك المحفوظة في متحف غرناطة والتي جاءت إليه من المسجد الجامع بمدينة البيرة، حيث إنها في شكلها العام مشابهة لأشكال الثريات التي عُرفت في مصر خلال العصر البيزنطي- أو الثريات القبطية^(١٣٦٢)، ولكن من المعتقد أن ذلك التأثير المصري قد أصاب على حد قول "موريسو" "القطع البرونزية الأندلسية الأولى"^(١٣٦٣). ويعتقد الباحث بعدم صحة الرأي الداهب إلى أن تلك الثريات الأندلسية متأثرة مثل التماثيل المعدنية الأندلسية بمثيلاتها الفاطمية^(١٣٦٤). ويرى أن الثريات الأندلسية قد وقعت تحت تأثير عصرى يسبق العصر الفاطمي^(١٣٦٥) عما يجعل الدراسة في موضع شك بأن تكون تلك الثريات والتماثيل قد انتقلت معاً من مصر الفاطمية إلى الأندلس.

وعلى أية حال فإذا كان الباحث يروج أن هناك ثمة احتمال لأن يكون هناك تأثير ما وقع من أشكال التماثيل المعدنية الأموية الأندلسية على مثيلاتها الفاطمية، فإن هذا لا يعطينا الحق في أن ننكر أن كثيراً من التحف المعدنية الأندلسية قد وقعت تحت تأثير التحف المعدنية المصرية التي أنتجت ما بين الحكم البيزنطي والعصر الفاطمي^(١٣٦٦).

ولكن كيف يمكن تفسير تأثير التماثيل المعدنية بمصر في العصر الفاطمي بمثيلاتها الأموية في الأندلس، لقد سبقت الدراسة أن أوضحت أن الخليفة عبد الرحمن الناصر حينما أقدم على تشييد مدينة الزهراء سنة ٣٢٥هـ/٩٣٦م. استقدم لذلك الغرض عديداً من الفنانين والصناع من أقطار مختلفة، وكان من بينهم كثير من المصريين، والذين إن كان من المعتقد أنهم نقلوا بعض الأساليب الفنية المصرية إلى الأندلس، فليس من المستبعد أن يكون لهم أيضاً دور في نقل ثمة تأثيرات أندلسية إلى مصر، حملها بعضهم إثر انتهاء عمله بمدينة الزهراء. فظهرت بعدئذ في الفنون الفاطمية^(١٣٦٧). ومن المستبعد أن يكون هؤلاء الصناع المصريون الذين استقدمهم عبد الرحمن الناصر قد عملوا على ظهور التأثيرات الفاطمية في هذا الميدان بالأندلس كما يعتقد بعض علماء الفنون الإسلامية^(١٣٦٨)، إذ من

الثابت أن صناعة التماثيل المعدنية كانت مزدهرة في الأندلس - كما سبقت الإشارة - في عهد عبد الرحمن الناصر الذي حكم بين عامي ٣٠٠-٣٥٠هـ/٩١٢-٩٦١م، أي قبل العصر الفاطمي في مصر الذي بدأ سنة ٣٥٨هـ/٩٦٩م.

وفيما يتعلق أيضاً بالتماثيل، فقد وصلنا من مصر تماثيل صغير من البرونز المصبوب. محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٣٦٩). وهو على هيئة سيدة جالسة الجلسة الشرقية (القرصاء) وتحمل دفاً بإحدى يديها وتضرب بالأخرى عليه، وعلى رأسها تاج، ولها جدائل مضفورة متدلية على كتفيها وظهرها، أما عيناها فكبيرتا الحجم ولوزيتا الشكل، وذات أنامل رشيقة، وتزين بقلادة حول جيدها وسوارين وخلخال^(١٣٧٠).

وعلى الرغم من أنه عُثر على هذا التمثال في حفائر القسطنطينية، فقد اختلف بعض العلماء في تحديد موطن صناعته، كما اختلفوا في تاريخه، فقد نسبته فريق منهم إلى مصر في العصر الطولوني أو الإخشيدى^(١٣٧١)، بينما نسبته آخرون إلى نفس القطر، ولكن أركخوه بالعصر الفاطمي (ق ٥هـ / ١١م)^(١٣٧٢)، ويرجح البعض أنه صنع في مصر أو العراق في حوالي القرن السادس الهجري / ١٢م^(١٣٧٣)، في حين رجح "جاستون فييت" أن يكون قد صنع في بلاد الجزيرة (العراق) في القرن السابع الهجري / ١٣م، وأنه وقع تحت تأثير مغولي^(١٣٧٤).

ومن الجدير بالذكر أن أغلب علماء الفنون الإسلامية يرجحون نسبة هذا التمثال إلى مصر في العصر الفاطمي، ورفضوا ما ذهب إليه "فييت" من أن شكل العينين اللوزيتين المنحرفتين فيه ترجح أنه عراقي الأصل - واقع تحت تأثير مغولي - ويؤرخ بالقرن ١٣هـ / ١٣م، وبنوا رأيهم هذا اعتماداً على أن شكل هاتين العينين وجدت منفدة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني^(١٣٧٥)، كما أن موضوع التمثال وجد أيضاً منفذاً على نفس هذا النوع من الخزف الفاطمي^(١٣٧٦).

وواقع الأمر فإنه في ضوء ما ذهب إليه الدراسة من وجود علاقات مباشرة وغير مباشرة بين مصر في العصر الفاطمي والمغول^(١٣٧٧)، فإن ظهور تأثيرات مغولية على مصر في العصر الفاطمي هو أمر وارد، وربما كان هذا التمثال يؤكد من ناحية وجود هذه التأثير، كما يؤكد من ناحية أخرى وجود تلك العلاقات.

ومن التحف المعدنية التي وصلتنا من العصر الفاطمي طبق من الفضة، محفوظ في متحف الفنون في "لوس أنجلوس" بالولايات المتحدة الأمريكية، وهو يحتوي على زخارف قوامها شكل عقاب بالوسط داخل دائرة، ويحيط بدائرة الطبق نص من الكتابة الكوفية المحفورة على أرضية نباتية، ويهمننا من أمر زخارف هذا الطبق إلى جانب ما أشارت إليه "آمال العمري" من أن شكل العقاب في هذا الصحن وغيره من التحف الفاطمية يعتبر امتداداً لما كان عليه في الفن البارثي ثم عند الساسانيين، الذي كان أثرهم واضحاً على تحف العصر الفاطمي، ما أشارت إليه أيضاً بشأن النص الكتابي على هذا الصحن، والذي يقرأ: "عز وإقبال وتأييد وتمكين ونصر وسلطان للسيدة الجليلة ملكة الأرض أم شرف المعالي"^(١٣٧٨) أطل الله بقاها". حيث ذكرت أن أسلوب الخط في هذا النص مشابه لأسلوب الكتابة على العماير والتحف الفاطمية وخاصة في الكتابة الكوفية التي تزين محراب مشهد

الجيوشي، وكذلك على واجهة الأقمر، وعلى بعض أطباق الخزف ذي البريق المعدنى، وعلى المحاريب المتنقلة مثل محراب السيدة رقية. ومحراب الأمر بأحكام الله، وكذلك على بعض التحف المعدنية التى تُنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى، ورجحت أن يكون هذا الصحن قد صنع فى مصر لإهدائه إلى والدته شرف المعالى، -الدزبورى- فى سوريا، أو صنع فى بلاد الشام نفسها، أو فى إيران وذلك لتشابه الخط المكتوب فيه وكذلك طريقة الكتابة مع مثيلتها على صحن من المعدن من إيران^(١٣٧).

وإذا كانت زخارف الطبق السابق وخاصة الكتابية منها تشير إلى الصلة القوية بين التحف المعدنية الفاطمية فى مصر ومثيلاتها فى إيران. فإن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بشمعدان^(١٣٨) من نهاية العصر الفاطمى يؤكد تلك الحقيقة، فعلى هذا الشمعدان كتابة بخط كوفى سميك، تقرأ: "بركة لصاحبه" (شكل ٣٩١) وذلك على أرضية نباتية، جاءت فى أسلوبها الزخرفى مماثلة لكتابة فى صينية من إيران محفوظة بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن مؤرخة بعام ٤٥٩هـ^(١٣٨). كما لوحظ أيضاً أنه فى نهاية قوائم حروف الشمعدان الفاطمى زخرفة تتكون من أنصاف دوائر (شكل ٣٩١) وأن نفس هذا الأسلوب وجد أيضاً يزخرف جفنة من الخزف من سمرقند (شكل ٣٩٢)، وهى من تاريخ معاصر للفاطميين، وإن كان يلاحظ أن أنصاف الدوائر فى كتابة الشمعدان الفاطمى لم تقتصر على نهاية حروفه، بل تزخرف منتصف قوائم الحروف أيضاً^(١٣٩).

وفيما له صلة بالزخارف الكتابية على الشمعدانات الفاطمية، فيحتفظ متحف الفن الإسلامى بشمعدان^(١٣٩) وجدت على ثلاثة أضلاع منه ثلاثة أشرطة، يحتوى كل منها على عبارة بخط كوفى، يقرأ الأول: "صنع أحمد بن محمد" (شكل ٣٩٣ أ)، والثانى: "لكل أجل كتاب" (شكل ٣٩٣ ب)، والثالث: "ولكل عمل ثواب" (شكل ٣٩٣ ج). وقد لوحظ أن كثيراً من حروف هذه الكتابة زودت بأشكال هندسية بسيطة عبارة عن زيادات تخرج بالقرب من نهايات الحروف، ومن المعتقد أن هذا الأسلوب الزخرفى مستمد من تأثيرات الخط النبضى الذى يعتبر أصل الخط العربى^(١٤٠)، ونجد هذا التأثير النبضى واضحاً بصفة خاصة فى ذلك العقف المتجه نحو اليمين فى ألفات كلمتى "أحمد" (س ١)، و "أجل" (س ٢)، تلك الظاهرة التى سبقت الدراسة معالجتها عند تناول الكتابات على شواهد القبور، وأوضحنا أنها من التأثيرات الحجازية فى الكتابات المصرية^(١٤١). وتؤكد الكتابة فى هذا الشمعدان أن التأثيرات الحجازية استمرت فى التحف المصرية حتى نهاية العصر الفاطمى.

ومن الجدير بالذكر أن بعض الشمعدانات التى ترجع إلى نهاية العصر الفاطمى قد احتوت على توقيعات صناعها، منها شمعدان محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٤٢) عليه عبارة تقرأ: "عمل أبو القاسم بن المكى"، وشمعدان آخر بنفس المتحف^(١٤٣) عليه عبارة تقرأ: "عمل بن المكى"^(١٤٤) (شكل ٣٩٤). وإذا كانت الدراسة قد رجحت أن "المكى" أو "مبارك المكى"، أحد أشهر نائشى شواهد القبور المصرية فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، قد انتقل من الحجاز إلى مصر، وذلك بناءً على تشابه أسلوب كتاباته فى شواهد القبور المصرية مع الكتابات الحجازية^(١٤٥)، فإن أسلوب الكتابة فى الشمعدانين

الفاطميين السابقين (الشكلان ٣٩١، ٣٩٤) لا تشير إلى احتمال أن يكون صانعهما "أبو القاسم بن المكي" أو "ابن المكي"، انتقل أيضاً من الحجاز إلى مصر. وإن كان يمكن أن يُستنتج من خلال تردد أسماء هؤلاء الصانع على كثير من التحف المصرية، أن تلك العائلة آل "المكي" قد عملت في مجال الكتابات الزخرفية في مصر.

ب- الحلبي:

أما فيما يتعلق بالحلي، فمن المعروف أن الحلبي في العصر الإسلامي قد تأثرت تأثراً كبيراً في زخرفتها وأسلوب صناعتها بالنماذج الساسانية والبيزنطية^(١٣٩٠). وإذا كان من الطبيعي أن يكون إنتاج مصر من الحلبي في بداية العصر الإسلامي يسير وفق الأساليب الزخرفية والصناعية التي كانت سائدة بها في العصر البيزنطي، فمن المنطقي أن يلبي الإنتاج المصري في هذه الفترة متطلبات الفاتحين الجدد، وذلك في ضوء اعتبارين رئيسيين، أولهما: ما فرضه الدين الإسلامي من أحكام تتعلق باستعمال الذهب، حيث حرم لبسه على الرجال وأحله للنساء، وثانيهما: أن العرب قبل دخولهم إلى مصر كانوا يقبلون على التزين بتلك الحلبي، وأن مثل هذا اللون من الفنون وغيره مما يقوم على صناعة المعادن وصياغتها، كان معروفاً لديهم في الجاهلية والإسلام^(١٣٩١).

ومما يؤسف له أن الأدلة المادية المتوافرة لدينا تجعل من الصعب الحديث عن الحلبي في مصر الإسلامية فيما قبل العصر الفاطمي، رغم أن المصادر التاريخية قد أكدت على ازدهار صناعة الحلبي بها قبل هذا العصر^(١٣٩٢).

وبعينا من أمرنا وصلنا من الحلبي التي ترجع إلى مصر في العصر الفاطمي نقطتان، أولهما تتعلق بالزخرفة المنفذة عليها، وثانيهما تتصل بشكل بعض هذه الحلبي.

وفيما يتعلق بالنقطة الأولى، فيحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمشبك مستدير من الذهب المموه بالمينا^(١٣٩٣) مزخرف بطائرين متقابلين^(١٣٩٤)؛ كما يحتفظ نفس المتحف أيضاً بخاتم من الذهب^(١٣٩٥) من نفس القرن السابق، مثبت فيه فص من الفيروز بدبوسين يتالفان من كائنين خرافيين يحمل كل منهما سلاحاً مشهوراً في يده، وزوج من كائنين خرافيين بوجهين آدميين^(١٣٩٦).

ووصلنا من مصر أيضاً في القرن الخامس الهجري/١١م، مشبك صدر من الفضة المذهبة والمموه بالمينا، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٣٩٧)، وهو على شكل هلال، ويتوسط وجهه دائرة في داخلها طائر يمسك في منقاره فرع نباتي^(١٣٩٨). كما يحتفظ نفس المتحف أيضاً بدلاية من الذهب المموه بالمينا^(١٣٩٩)، ترجع إلى نفس القرن السابق، وهي على شكل هلال عليه رسم يمثل طائرين متقابلين تحصرهما زهرة زنبق^(١٤٠٠). ووصلنا من مصر أيضاً وفي نفس القرن السابق، دلاية محفوظة بمتحف "المتروبوليتان" بنيويورك، وهي مماثلة في الشكل والزخرفة للدلاية السابقة^(١٤٠١).

ومما يلاحظ أن زخارف الأمثلة السابقة من الحلبي الفاطمي قد زحرت برسوم عديدة من أشكال الطيور والحيوانات والكائنات الخرافية، وقد جاء بعضها في أوضاع متقابلة أو متدايرة، وبعضها يمسك في منقاره بأوراق نباتية، وقد سبقت الإشارة في غير موضع أن تلك

الزخارف ذات تقاليد راسخة في إيران منذ العصر الساساني. واستمرت بها خلال العصر الإسلامي.

أما من ناحية الشكل فقد لوحظ أن معظم الدلائل تأخذ هيئة هلال، وعلى الرغم من أنه قد وصلنا ما يفيد بوجود هذا الشكل في عصر قبل العصر الإسلامي^(١٤٠٣)، وما ورد عن أن الفنان الفاطمي قد استمد هذا الشكل من شكل التاج الساساني^(١٤٠٣). فمن الجدير بالذكر أنه وصلنا من مناطق مختلفة من العالم الإسلامي كثير من الحلى - في تواريخ مماثلة للدلائل الفاطمية - على هيئة أهلة، وهي لا تتفق مع الدلائل الفاطمية من حيث الشكل فحسب، بل وأيضاً في الزخرفة. ونذكر عنها على سبيل المثال قرط من الذهب محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، وهو من إيران في العصر السلجوقي، ويسودخ بالقرن الخامس الهجري/ ١١ م، وهذا القرط على هيئة هلال، وتزينه زخارف مفرغة لطيور يفصلها عن بعضها زخرفة نباتية^(١٤٠٤). كما وصلنا من العراق أيضاً في القرن الخامس - السادس الهجري/ ١١ - ١٢ م أقراط على هيئة أهلة، وقد لوحظ أن تلك الأقراط العراقية تتشابه مع مثيلاتها الفاطمية من حيث الشكل، وكذلك من حيث الزخارف، وخاصة تلك التي تعتمد على التفريعات النباتية الدقيقة التي قوامها المراوح النخيلية، والأوراق الكاسية، وكذلك الشريط الذي يحتوي على أنصاف دوائر بارزة^(١٤٠٥).

ومن الجدير بالذكر أن الأقراط التي على هيئة أهلة كانت شائعة الاستعمال في تزيين النساء العربيات في الحضرة وتدمر^(١٤٠٦). كما أنه ليس من المستبعد أن يكون إقبال المسلمين على استخدام تلك الحلى التي على هيئة أهلة، مستمداً من مفاهيم دينية رمزية، حيث لوحظ أن رسوم الأهلة كثر استعمالها في العديد من الفنون الإسلامية^(١٤٠٧).

المبحث السادس

التأثيرات الفنية الوافدة على النسيج والأبسطة:

أ - النسيج:

لعل من الأمور الجديرة بالاهتمام أنه رغم ما تمتعت به مصر من شهرة واسعة في ميدان صناعة المنسوجات، تلك الصناعة التي ازدهرت بها منذ العصر الفرعوني ومرورا بالعصور اللاحقة^(١٤٠٨) حتى بلغت ما بلغت من تطور وإتقان في العصر الإسلامي، فقد كانت المنسوجات أكثر السلع التي أقبلت مصر الإسلامية على استيرادها من الخارج، وإذا كان لذلك دوره في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فثمة عوامل أخرى قد لعبت دورا ليس بالهين في هذا المجال، ومن ذلك على سبيل المثال ما كان يهذى من الخارج إلى الحكام والخلفاء بمصر، وكذلك وفود كثير من الفنانين والنساجين، الذين عملوا على نقل أساليبهم الفنية والزخرفية في المنسوجات المصرية^(١٤٠٩).

وعلى الرغم أنه اتضح من خلال دراسة دور الصلات الحضارية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، أن مصر في العصر الإسلامي كانت أشبه بمعرض عام لشتى أنواع المنسوجات التي وفدت إليها من اليمن والشام والعراق وarmiانية وإيران وآسيا الوسطى والهند والصين والمغرب العربي والأندلس وصقلية وبيزنطا وغرب أوروبا. فإن الحقيقة التي لا مراء فيها أن تلك الصناعة كانت من الرسوخ في مصر، بحيث لا تستطيع التأثيرات الفنية الوافدة أيما كانت قوتها أن تفت في عضد تقاليدها المتينة، ويؤكد ذلك ما ذهبت إليه الدراسات الآثارية بأن التأثيرات القبطية كانت هي صاحبة السيادة في المنسوجات بمصر الإسلامية^(١٤١٠).

وعلى الرغم من ذلك فقد فرضت المستجدات التي شهدتها مصر بعد دخولها في كنف الإسلام، أن تشابكت علاقاتها مع أقطار أخرى كان لها أيضا باع طويل في صناعة المنسوجات، وبالإضافة إلى ذلك فتعاليم الدين الإسلامي المتعلقة بالمنسوجات، وما حمله الغرب الفاتحين من تقاليد تتعلق بتلك الصناعة، جميعها عوامل من المنتظر أن تسهم في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات بمصر الإسلامية.

وإذا كان الباحث في غنى عن التأكيد على ازدهار صناعة المنسوجات بمصر قبل الفتح العربي، وذلك الدور الذي لعبته التأثيرات الفنية القبطية في المنسوجات الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، فإنه على الرغم من ذلك يعتقد أن المنسوجات كانت من أوائل أنواع الفنون التي لبثت متطلبات العصر الجديد، بحيث تتوافق مع تعاليم الدين الإسلامي من ناحية، وذوق الفاتحين العرب من ناحية أخرى.

فمن الجدير بالذكر أن النساجين الأقباط - قبل العصر الإسلامي - كانوا قد أسرفوا كل الإسراف في رسم الموضوعات المستمدة من الكتاب المقدس إلى الحد الذي قيل فيه إن الناس أصبحت تحمل الإنجيل على ملابسهم بدلا من حمله في صدورهم^(١٤١١). فقد شملت منسوجاتهم العديد من القصص الدينية المسيحية ومنها على سبيل المثال قصص آدم وحواء، يوسف الصديق، موسى كليم الله، داود النبي، الفتيه الثلاثة في النار، يونان النبي والحوت، وقصص تتعلق بالسيد المسيح كقصص البشارة وقصة الميلاد، والمسيح الراعى،

والعشاء الأخير. وذلك إلى جانب رسوم القديسين وغير ذلك^(١٤١٢).

وإذا كان من الطبيعي أن يتجه النساجون الأقباط بعد الفتح الإسلامي لمصر إلى إنتاج منسوجات تخلو من تلك الموضوعات ذات الصبغة الدينية المسيحية لتتلاءم مع تعاليم الدين الإسلامي وذوق الفاتحين الجدد، مما قد يُعجل في التحول نحو ظهور فن إسلامي خاص بالنسبة للمنسوجات، فإن سماحة المسلمين قد تجلت في عدم منعهم لمصانع النسيج من إنتاج منسوجات تحتوى على موضوعات ذات طابع مسيحي ليستعملها المصريون الذين ظلوا على مسيحياتهم ولم يدخلوا في الدين الإسلامي^(١٤١٣). فأنتجت مصانع النسيج بمصر منذ أوائل العصر الإسلامي منسوجات ذات طابع إسلامي وأخرى احتوت على زخارف ذات صبغة مسيحية.

ولعل أهم ما يقابلنا من المستجدات التي دخلت على زخارف المنسوجات بمصر بعد الفتح الإسلامي لها، إضافة الكتابة العربية إلى الزخارف القديمة، وقد ترتب على ذلك أن أصبح التصميم الزخرفي للأقمشة هو الشريط أو الأشرطة الأفقية التي تتضمن العناصر الزخرفية^(١٤١٤). وقد أثبت الفحص أنه من خلال مئات قطع النسيج الإسلامية المنسوجة بطريقة التابستري^(١٤١٥)، لا نجد إلا قطعتين أو ثلاث مزخرفة بأشرطة رأسية، والباقي مزخرف بأشرطة أفقية، وذلك خلافاً لما كان عليه الحال في المنسوجات القبطية التي امتازت بأشورتها ذات الوضع الرأسى^(١٤١٦).

ومما لاشك فيه أن ذلك التحول في أسلوب زخرفة المنسوجات من الأشرطة الرأسية إلى الأشرطة الأفقية، وإن جاز التعبير من الأسلوب الزخرفي القبطي إلى الأسلوب الزخرفي الإسلامي، له أهميته الخاصة، حتى أن بعض العلماء وصفه بأنه بمثابة "الانقلاب في التصميم الزخرفي"^(١٤١٧).

ولكن بماذا يمكن أن تُفسر ذلك التحول أو الانقلاب الذى أصاب زخرفة المنسوجات بمصر بعد الفتح الإسلامي، ربما كان أيسر هذه التفسيرات أن الكتابة العربية التي أضافها المسلمون إلى هذه المنسوجات، من الأنسب وضعها في أشرطة أفقية، ولما كانت تلك الكتابات أو الأشرطة الأفقية تنسج في نفس الوقت مع نسيج الثوب^(١٤١٨)، فإن الزخارف المصاحبة لها جاءت أيضاً في وضع أفقى لأنه أنسب من ناحية التنفيذ، وأقدر على تحقيق الجمال الفنى^(١٤١٩).

وبالإضافة إلى ذلك فقد رُدَّ هذا التحول أيضاً إلى أسباب دينية مباشرة وأخرى فنية غير مباشرة، وذكر أن السبب الدينى يرجع إلى نهى الولاة لمسلمي مصر عن لبس ملابس الأقباط، إذ منع الوالى عبد الله بن عبد الملك في سنة ٨٢ هـ مسلمي مصر "من لبس البرانس"، وكان على أهل الذمة لبس زى خاص بهم تمييزاً لهم عن المسلمين وذلك "بأن تكون قلائسهم طوالاً مضربة"^(١٤٢٠). وعلى الرغم من صعوبة الاستدلال أنه تحتم من جراء ذلك التحول عن الأشرطة الرأسية إلى الأشرطة الأفقية، فقد قيل إنه استجابة لهذه الأوضاع أصبح الزى الإسلامي يخالف الزى القبطي، إذ اختفت منه الأشرطة الرأسية والجمادات المستديرة وحل محلها أشرطة أفقية تتكون غالباً من كتابات عربية وأشرطة زخرفية^(١٤٢١).

وعلى أية حال فيبدو أن استعمال المسلمين في مصر لملايس تختلف عن ملايس أهل الدمة كان بعد الفتح الإسلامى مباشرة، ويستدل على ذلك من تلك الرسالة التى أرسلها الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى واليه على مصر عمرو بن العاص، جاء فيها بشأن أهل الدمة: "... ولا تدعهم يتشبهون بالمسلمين فى ملبوسهم " (١٤٢٢).

أما فيما يتعلق بالأسباب الفنية فترجع إلى أن الأقباط كانوا فى العصر القبطى ينسجون الأشرطة الرأسية منفصلة فى الغالب، ثم تخاط بعد ذلك على الثوب، ومن ثم فكان النسيج مضطراً لأن يجعل الزخارف فى وضع رأسى، حتى لا يكون هناك "شراريب" أو خملة على جانبي الشريط تنتج عن خيوط السدى عندما يكون فى الوضع الأفقى، بخلاف الشريط الرأسى الذى عليه أرمدة "برسل"، وبالتالي تكون "الشراريب" أو الخملة فى نهايتى الشريط الرأسى (١٤٢٣). وإن كان يجب أن يلاحظ فى نفس الوقت أن ذلك الأسلوب الفنى هو الذى تبع الرغبة فى وجود الأشرطة الأفقية، ولولا هذه الأشرطة الأفقية ما كان هناك حاجة لهذا الأسلوب الفنى ولإستموت الطريقة التى كانت مألوفة فى زخرفة الأشرطة الرأسية.

ومن الجدير بالذكر أنه لم يفت على بعض العلماء التأكيد على أن التحول أو الانقلاب الذى شهدته زخارف المنسوجات بمصر بعد دخول العرب إليها، لم يكن للعرب فيه أى دور، إذ أن صناع النسيج فى أوائل العصر الإسلامى كان معظمهم من القبط، وأن العرب لم يدخلوا شيئاً من عندهم على فنون البلاد التى فتحوها، إلا أنهم حرّموا استعمال الرسوم الدينية والرموز المسيحية وأبقوا ما عدا ذلك، وأنه لم يكن يعينهم إذا كان شريط الزخرفة رأسياً أو أفقياً (١٤٢٤).

وواقع الأمر أن كون معظم صناع النسيج فى أوائل العصر الإسلامى بمصر من الأقباط أمر لا جدال فيه، أما أن العرب لم يدخلوا شيئاً من عندهم على فنون البلاد التى فتحوها، أو أنه لم يكن يعينهم أن يكون شريط الزخرفة رأسياً أو أفقياً، فهو أمر يحتاج إلى مراجعة. وبإحدى ذى بدء يعتقد الباحث أن العرب قد عنوا بأن تكون زخرفة منسوجاتهم بأشرطة أفقية، وأن الباعث الأول فى ذلك هو شريط الكتابة العربية الذى أضافوه إلى المنسوجات. ولنا هنا أن نتساءل هل كان من الممكن أن يقبل العرب على أن تنسج الكتابات العربية أو تضاف إلى المنسوجات فى هيئة أشرطة رأسية، كما ألف الأقباط زخرفة منسوجاتهم بتلك الأشرطة الرأسية؟ ومما لاشك فيه أن ذلك أمر مستبعد، فلا الكتابة العربية تستقيم مع هذا الوضع، ولا هم ألفوا فى بيئتهم الأولى أن تستخدم الكتابات العربية فى أشرطة رأسية.

أما فيما يتعلق بأن العرب لم يدخلوا شيئاً من عندهم على فنون البلاد التى فتحوها، فقد سبق أن تصدت الدراسة لمثل هذا القول، ورأت أن بلاد العرب قبل الإسلام لم تكن مجدبة من الناحية الفنية، حيث ازدهرت بها شتى أنواع الفنون (١٤٢٥)، وأنه من الطبيعى أن يحمل العرب الفاتحون معهم من موطنهم الأصلى إلى البلاد التى قاموا بفتحها، ما ألفوه من نواح فنية فى بيئتهم القديمة. وإذا قصرنا القول فى هذا المجال على المنسوجات، فقد

سبقت الإشارة إلى أن عرب الحجاز عرفوا قبل الإسلام المنسوجات المصرية واليمنية والشامية والعراقية وربما أيضاً الفارسية والبيزنطية والهندية والصينية، وذلك بأنواعها المختلفة وزخارفها المتنوعة، وبالإضافة إلى ذلك فقد كانت الحجاز نفسها تنتج بعض أنواع المنسوجات. ومن ناحية أخرى فقد اتضح أيضاً أنه عند ظهور الإسلام كانت بلاد الحجاز أشبه بمعرض عام لأنواع المنسوجات التي كانت تقد إليها من الخارج، فكانت تأتيهم عن مصر المنسوجات الكتانية والقسية، كما وصلتها منسوجات بلاد الشام، واليمن، وعمان، وقطر. وبلاد الروم، وغير ذلك. وإلى جانب ذلك فقد أكدت الدراسات على أن عرب الحجاز كانوا منذ بداية العصر الإسلامي ينسجون لأنفسهم بعض أنواع المنسوجات، والتي أشارت إليها أحاديث نبوية عديدة تفيد أنها كانت مزينة بالصور. وأنه من المرجح أن تلك المنسوجات التي أنتجها أهل الحجاز كانت تحتوي على صور وزخارف مختلفة بعضها كان تقليداً للعناصر الزخرفية الوافدة، والبعض الآخر كان من مبتكراتهم. بل ووصلنا ما يفيد أن بعض الصحابة عملوا في مهنة النسيج والحياكة، وأن منهم من كان يعمل الخز، وهو النسيج الذي يعمل من إبريسم وصوف^(١٤٣٦).

وإذا أضفنا إلى ما تقدم أن صناعة النسيج كانت مزدهرة في بلاد اليمن قبل الإسلام، وأن العناصر اليمنية كانت من أهم العناصر التي شهدت الفتح الإسلامية، كما كانت مصر موطن هجرة للعديد من القبائل اليمنية؛ وإذا كانت تلك القبائل حين استوطنت بالكوفة قد ألتفتت بها ما اشتهرت بلادهم من أنواع المنسوجات^(١٤٣٧)، فليس من المستبعد أن تكون تلك القبائل قد قامت بنفس هذا الدور في مصر أيضاً.

ومما سبق يتضح أن القول بأن العرب لم يكن لديهم شيئاً يضيفوه إلى فنون البلاد التي فتحوها، هو أمر مبالغ فيه، وخاصة فيما يتعلق بصناعة المنسوجات، ولعل ما طرأ عن تحول فجائي أو ذلك الانقلاب الذي حدث في أسلوب زخرفة المنسوجات بمصر بعد الفتح العربي، يُرد إلى هؤلاء العرب، أصحاب الخبرة غير القليلة في ميدان صناعة النسيج. وإذا كان من الصعب الاعتقاد بأن العرب قد عملوا بعد فتح مصر مباشرة في صناعة النسيج - رغم أن ذلك أمر غير مستحيل^(١٤٣٨) -، فمما لا شك فيه أنهم وجهوا النساجين الأقباط إلى إنتاج ما يتلاءم معهم^(١٤٣٩) ليس من الناحية الدينية فحسب. بل وأيضاً ما يوافق ذوقهم وعاداتهم وتقاليدهم العربية. ومن الطبيعي ألا ينبع هذا التوجيه عن فراغ بل يعتمد على خبراتهم التي قدموا بها من موطنهم الأصلي.

وعلى أية حال فعلى الرغم من كثرة ما وصلنا من المنسوجات المصرية الإسلامية فإن ما يرجع منها إلى العصر الأموي قليل، ونتناول منها في هذه الدراسة قطعتين.

القطعة الأولى: وهي من نسيج الكتان وعخفوفة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٤٣٠)، وتعرف باسم "عمامة سمويل بن موسى"^(١٤٣١)، وعليها شريطان أفقيان أحدهما قوام زخرفته جامات تحتوي على أشكال طيور وحيوانات محورة ذات مسحة قبطية. ويعلمو هذا الشريط سطر من كتابة بالخط الكوفي البسيط منسوج بالحبر الأحمر، وقد اختلقت الآراء في قراءة تلك الكتابة، فقرأها البعض: "هذه العمامة لسمويل بن موسى عملت في

شهر رجب من الشهور المحمدية من سنة ثمان [وثمانين] ^(١٤٣٧)، وقرأها آخرون: "هذه العمامة لسمويل بن موسى عملت في شهر رجب [الفريد] بسنهوور باليوم في سنة ثمان [وثمانين] ^(١٤٣٧)."

وإذا كانت القراءتان السابقتان اتفقتا في قراءة تاريخ هذه القطعة، فثمة قراءة أخرى شككت في هذا التاريخ وتري أنه يقرأ: "في سنة ثمان وثمانين ومائة" ^(١٤٣٤).

ويتفق الباحث مع القول بأن التاريخ الأرجح لهذه القطعة هو سنة ٨٨ هـ، وذلك لعدة اعتبارات، منها: إن أسلوب الكتابة فيها بدائي يجمع بين الحروف الجافة واللينه وهي سمات الكتابة في بداية العصر الإسلامي، حيث بدأ الخط يأخذ الطابع الجاف ذا الزوايا منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ^(١٤٣٥). كما اتضح من خلال مقارنة بعض حروف الكتابة في هذه القطعة أنها تتشابه بشكل عام مع الحروف في الكتابات الأموية كأحد شواهد القبور المؤرخة بعام ٧١ هـ، وكذلك كتابات قبة الصخرة ٧٢ هـ، وكتابات صنجة زجاجية ترجع إلى سنة ٩٤ هـ من عهد فرقة بن شريك وإلى مصر، وغير ذلك ^(١٤٣٦).

ومن ناحية أخرى فصيغة النص الوارد في هذه القطعة تختلف عن جميع نصوص القرنين الثاني والثالث الهجريين / ٨-٩ هـ، إذ ورد فيها عبارة "شهر رجب من الشهور المحمدية" - حسب إحدى القراءات - وهي جملة تدل على أن كاتبها حديث عهد بالتقويم الهجري ^(١٤٣٧).

كما لوحظ أن النص ابتداءً وانتهى بعنصر زخرفي على شكل نجمة، مما يعني أنه لا محل لإضافة كلمة "ومائة" في الثقب الذي يأتي بعد النجمة ^(١٤٣٨).

وإلى جانب ذلك فإن الزخارف الواردة على هذه القطعة نفذت بأسلوب قبضي بحث امتازت بالأسلوب التجريدي التعبيري الذي كان سائداً في القرن السادس والسابع الميلادي ^(١٤٣٩).

وعلى أية حال فبالإضافة إلى ما تشير إليه حروف كتابة هذه العمامة من تشابه مع حروف كتابة قبة الصخرة (شكل ٣٣١)، فإن أحد شواهد القبور المصرية والمؤرخ بعام ٧١ هـ (شكل ٣٣٠)، قد ظهرت به أيضاً نفس علامات هذا التشابه، وإذا كانت كتابات شاهد القبر هذا اعتبر دليلاً على أن روح التجويد التي ظهرت في خطوط الشام، قد أدركت الكتابة في مصر ^(١٤٤٠)، فربما في ذلك قرينة على أن تلك الروح ظهرت في الكتابة على مختلف أنواع الفنون المصرية في العصر الأموي، وإن ظهرت فروق في التنفيذ والجودة بحسب اختلاف المادة التي تنفذ عليها تلك الكتابات.

ومن الجدير بالذكر أن زخارف الشريط - الألفي - المصاحبة للكتابة في هذه القطعة اقتصر على أشكال الطيور والحيوانات المحورة وذلك إلى جانب الزخارف النباتية، وقد خلت من الرسوم الآدمية أو الموضوعات المسيحية أو المناظر الخليفة - التي كانت شائعة في المنسوجات القبطية -، وقد فسر ذلك بأنه دليل على خضوع الصانع لتوجيهات فنية قد تكون من مسئول الطراز، وهي توجيهات تتواءم مع الغرض الذي صنعت من أجله القطعة وهو العمامة ^(١٤٤١). وربما يكون الأمر أكثر من أن تكون توجيهات مسئول الطراز لمجرد كون

القطعة تمثل عمامة، فتاريخ تلك القطعة هو ~~عصر~~ وهو يضع في عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ)، ذلك الخليفة الذي قُلت في عهده الدواوين من القبطية إلى العربية^(١٤٤٧). فلعل الكتابة العربية قد جاءت على هذه القطعة لتؤكد سياسة توجه الدولة الإسلامية بوجه عام، وكان من الطبيعي أن تأتي الزخارف المصاحبة لها متمشية مع نفس هذا الاتجاه.

وفيما يتعلق بالقطعة الأموية الثانية: فهي محفوظة في "متحف فكتوريا" وألبرت بلندن، وهي من الحرير الأحمر مطرز عليها نص كتابي بالحرير الأصفر، يقرأ: "... الله مروان أمير المؤمنين في طراز إفريقية". وأسفل هذا النص خمسة أشرطة أفقية، أوسطها يحتوي على زخارف قوامها شكل قلب مكرر، أما باقي الأشرطة فيشغلها حبيبات لؤلؤ تتخللها أشكال مربعات. ويعلو النص الكتابي منطقة عريضة مزخرفة بأشكال جامات دائرية، يشغل كل منها دائرة في الداخل تتوسطها وريدة، وبخارج هذه الدائرة شريطان دائريان، يشغل أولهما وحدة زخرفية متكررة، أما الثاني فيشغله حبيبات اللؤلؤ. والمساحات المحصورة بين الجامات الدائرية يشغل كل منها وريدة (لوحة ٩٩، شكل ٣٩٥).

ولهذه القطعة أهمية خاصة، وتكمن أهميتها في نصها الكتابي، إذ تعتبر أقدم قطعة تصلنا تحمل كلمة "طراز"، كما يستدل منها أنها ترجع إلى عهد أحد الخلفيتين الأمويين، إما "مروان بن الحكم" (٦٤-٦٥هـ) أو "مروان بن محمد" (١٢٧-١٣٢هـ)^(١٤٤٧)، ويبدو أن المقصود هنا هو مروان بن محمد، الذي قُتل في عصر حيث عثر على هذه القطعة^(١٤٤٨)، وربما يرجع تلك النسبة ما سبقت الإشارة إليه بأن مروان بن محمد حمل معه أثناء هروبه من الشام إلى مصر كثيراً من أمتعته الخاصة^(١٤٤٩). وعلاوة على ذلك فيصعب نسبة هذه القطعة إلى "مروان بن الحكم" (٦٤-٦٥هـ)، إذ أن الدواوين لم تكن قد عُربت بعد، وبالإضافة إلى ذلك فإن أسلوب الخط بها أكثر جودة من النماذج الأموية المتقدمة، ويتناسب مع فترة الخليفة "مروان بن محمد" (١٢٧-١٣٢هـ).

وعلى الرغم من أن القاسم الأكبر من العلماء لم يشكك في نسبة القطعة السابقة إلى العصر الأموي، وإلى عهد "مروان بن محمد" على وجه الخصوص^(١٤٤٦)، فهناك من يعتقد عدم صحة التاريخ المطرز على هذه القطعة، ويرى احتمال أن تكون الكتابة المطرزة عليها قد أضيفت بعد العصر الأموي^(١٤٤٧). ولا يرى الباحث وجهاً لهذا التشكيك، إذ ليس هناك ما يدعو إلى أن يضاف اسم الخليفة الأموي ومكان الصناعة على القطعة بعد انتهاء العصر الأموي. وربما يدعم ذلك أن الأسباب التي ساقها من اعتقاد أن الكتابة أضيفت إلى القطعة بعد العصر الأموي، هي دليل اثبات على أنها من ذات العصر الأموي، إذ ذكر أنه من المرجح أن تكون القطعة من صناعة سوريا في ق ٦م. "أما الكتابة فمن المرجح أنها أضيفت بعد ذلك، ويمكن إرجاعها اعتماداً على النص وأسلوب الكتابة إلى العصر الأموي"^(١٤٤٨). وغنى عن البيان أن ما يعنينا في المقام الأول من أمر هذه القطعة هو الكتابة المطرزة عليها، وإذا كان من الثابت أنها من صناعة طراز إفريقية في العصر الأموي، فلست أدري ما الأسباب التي يمكن معها إرجاع القطعة إلى سوريا في ق ٦م، ثم تصل إلى إفريقية

في ق ٧ أو ٨ م ليضاف عليها اسم الخليفة "مروان بن الحكم" (٦٤-٦٥ هـ أو "مروان بن محمد" (١٢٧-١٣٢ هـ) وهو الأرجح.

وعلى أية حال فإن هذه القطعة دليل مائل على مدى تشابك العلاقات التي جمعت بين أقطار العالم الإسلامي في العصر الأموي، فهي صنعت في طراز إفريقية، ووصلت إلى مصر - غالباً من الشام - سواء عن طريق الخليفة الأموي "مروان بن محمد" أو غيره. ومن الجدير بالذكر أن زخارف تلك القطعة قوامها الأشرطة الأفقية شأنها شأن القطعة المصرية السابق دراستها - عمامة سمويل بن موسى - مما يعني أن ذلك الأسلوب كان أحد خصائص زخارف المنسوجات الإسلامية بوجه عام، سواء أكان ذلك في مصر أو غيرها. بل ومما لوحظ أن الزخارف في هذه القطعة اقتصر على السطر الكتابي والزخارف الهندسية والنباتية، وخلت من رسوم الكائنات الحية، ربما لأنها أعدت ليستعملها أحد الخلفاء الأمويين^(١٤٤٩).

ومن ناحية أخرى فقد احتوت زخارف هذه القطعة على بعض التأثيرات الساسانية التي نجدها في أشكال الدوائر المشغولة بحبيبات اللؤلؤ، وكذلك الأشرطة الأفقية المزخرفة بحبيبات اللؤلؤ، وقد وجدت مثلها في الزخارف البارزة المنقوشة على الصخر في طاقى بستان ببلاد فارس، من العهد الساساني^(١٤٥٠). وبالإضافة إلى ذلك فقد لوحظ احتفاظ الكتابة فيها بثمة تأثيرات نباتية نجدها على سبيل المثال في العقف بأسفل يمين كلمات "الله"، "أمير"، "المؤمنين"، "طراز"، "إفريقية"، وكذلك في هيئة "الياء" النهائية الراجعة في كلمة "في"، واسقاط "الف" المد في كلمة "مروان"، بالإضافة إلى خلو الكتابة من الإعجام. وجميعها مما سبقت الإشارة إليه عند دراسة التأثيرات الفنية في كتابات شواهد القبور المصرية.

أما فيما يتعلق بالمنسوجات التي وصلتنا من مصر في العصر العباسي الأول، فلبعضها أهمية خاصة، منها قطعة من الكتان، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٤٥١)، تحمل اسم الخليفة الأمين^(١٤٥٢)، وتحتوي القطعة على شريط من الحرير تتكون زخارفه من رسوم نباتية دقيقة جداً، ومحورة عن الطبيعة^(١٤٥٣)، وتبدو أهمية هذه القطعة فيما أشار إليه "محمد عبد العزيز مرزوق" من أن في زخارفها بداية التطور عن الزخارف القبطية، حيث نرى عليها نوعاً من الزخرفة غير مألوف في منسوجات البلاد قوامه شريط واسع يتضمن خطوطاً متشابكة دقيقة ذات ألوان مختلفة، وأن زخارف هذه القطعة إشارة إلى الفن الإسلامي الجديد الذي بدأ يشق طريقه في مصر^(١٤٥٤).

ومن بين القطع التي وصلتنا من هذا العصر قطعة محفوظة في متحف بوسطن، ترجع إلى القرن الثاني الهجري / ٨ م، وهي منسوجة من الصوف ذي اللون البنسي، وزخارفها منسوجة بطريقة التابستري، ويلاحظ أن خيوط الزخرفة المنسوجة فيها من الصوف والقطن وباللونين البني والأزرق الغامق. وقوام الزخرفة في هذه القطعة، وعمل صغير أو حمل في وسطها نفذ بشكل زخرفي قريب من الأسلوب الكاريكاتوري، وخاصة في استطالة رقبته والمبالغة في التواء القرنين وصغر الأذنين، كما زين جسمه بأشكال هندسية، ورسمت العين

على هيئة وريدة، ويلاحظ أنه يخرج من رقبة الحيوان عصاية طائرة، وإطار هذه القطعة مزخرف بأشكال هندسية، وصفوف من حبيبات اللؤلؤ^(١٤٥٥). وتظهر التأثيرات الساسانية في هذه القطعة في الشريط الطائر من رقبة الحيوان وكذلك في حبيبات اللؤلؤ.

كما يحتفظ متحف بوسطن أيضاً بقطعة أخرى من نفس القرن السابق، منسوجة من الصوف البنى ومزخرفة بطريقة التابستري بخيوط من القطن الأبيض غير المصبوغ، وخيوط من الصوف المصبوغ باللون الأزرق الغامق واللون الأصفر^(١٤٥٦). وعلى هذه القطعة زخارف لقوامها منطقة مستطيلة الشكل، يتوسطها شكل معين كبير الحجم، مزخرف داخله بأشكال وريدات منتظمة مكونة من هيئة حبيبات اللؤلؤ. ونتج من شكل المعين وإطار انقطعة المستطيل أربع مناطق مثلثة الشكل، يشغل كل من المثلثين العلويين بطنان متقابلتان. بينما يشغل كل من المثلثين السفليين بطنان متدبرتان. أما إطار القطعة فيزخرفه أشكال هندسية، وتتجلى التأثيرات الساسانية في هذه القطعة في هيئة الطائرين المتقابلين أو المقدارين.

ويحتفظ متحف "كليفلاند" بقطعة منسوجة من الحرير ذي اللون الأصفر، وخيوط من الفضة الفتلة فيها مبرومة من الحرير والفضة، أما الزخرفة فمنفذة بطريقة التابستري، وقوامها أشكال معينة مؤطرة بحبيبات اللؤلؤ، وزخرف بعض هذه المعينات أشكال مراوح نخيلية وأنصافها مربعة في هيئة هندسية، أما البعض الآخر فيزينه أربعة معينات متقابلة الرؤوس. وتظهر التأثيرات الساسانية في هذه القطعة، حيث أن لها ما يشابهها وجد يزخرف بعض العناصر المعمارية الساسانية^(١٤٥٧).

ويوجد في متحف المنسوجات بواشنطن قطعة منسوجة من الكتان والقطن. عليها زخرفة قوامها سطر من الكتابة الكوفية منفذة بطريقة التابستري، وتقرأ هذه الكتابة: "[لصا] حبه بركة..."، وبأسفلها صفوف من حبيبات اللؤلؤ المترصة، تتخللها مناطق مربعة الشكل بقي أحدها، يظهر بداخله شكل وعاء في وضع التفات إلى اليمين. وتتجلى التأثيرات الساسانية في هذه القطعة، إلى الحد الذي قيل فيه أنه لولا الكتابة العربية عليها لخيّل أنها قطعة ساسانية الأصل^(١٤٥٨).

ومما لوحظ أنه رغم نسبة بعض العلماء لهذه القطع إلى مصر فإن إحدى الباحثات تنسبها إلى العراق، وذلك لأسباب تتعلق بمادتها الخام، وأسباب أخرى تتعلق بالتأثيرات الفنية في زخارفها، وسوف نعود إلى مناقشة هذا الموضوع، بعد الإشارة إلى قطعتين أخريين من نفس الفترة التي نتناولها، أثير أيضاً جدل في نسبتهما إلى مصر أو العراق.

والقطعة الأولى منهما محفوظة في متحف برلين، وهي منسوجة من الكتان، وعليها كتابة مطرزة بخيوط من الحرير مختلف الألوان. تحمل اسم الخليفة "هارون الرشيد"^(١٤٥٩). ويشير "حسن محمد الهواري" إلى أن زخارف هذه القطعة شبيهة بالزخارف القبطية كما أن مادتها وطريقة صنعها مماثلة لعمامة "سمويل بن موسى" المؤرخة سنة ٨٨٨هـ، ومن ثم فرجح صنعها إلى عصر^(١٤٦٠)، كما نسبها غيره من العلماء أيضاً إلى نفس القطر^(١٤٦١)، وإن كانت "فريال داود المختار" اعترضت على ذلك وعلى ما ذهب إليه "كونل" أيضاً في نسبة

القطعة إلى مصر، ورجحت أن تكون قد صنعت في بغداد، مستشهداً على ذلك، بأنه ورد عليها عبارة "فسيكفيكم الله"، وأن مثل هذه العبارة كان الخليفة العباسي "أبو جعفر المنصور" أمر بأن تُكتب في بغداد بين كتفي كل رجل على الدرايع التي يلبسونها، وأنه لا بد أن كتابتها كانت قد استمرت في أيام الخليفة "هارون الرشيد" حتى ظهرت على ملابسه الخاصة^(١٤٦٦). ويعتقد الباحث أن هذا الرأي يعتمد على أدلة ضعيفة لا ترقى بنسبة هذه القطعة إلى العراق دون مصر.

أما القطعة الثانية فهي محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٤٦٧)، وهي منسوجة من الكتان الأبيض - غير المصبوغ - ويجري في وسطها سطر من الكتابة الكوفية مطرز بالحرير الأحمر يحمل اسم الخليفة العباسي "المأمون"^(١٤٦٨) وعلى الرغم من أن الرأي الراجح لدى مؤرخي الفنون الإسلامية نسبة هذه القطعة إلى مصر^(١٤٦٩)، فقد نسبتها نفس الباحثة إلى صناعة بغداد، معتمدة في ذلك على تشابه كتابتها مع كتابة قطعة هارون الرشيد السابقة الوصف، كما ترى أنه استعمل فيها الحرير البني اللون الذي كان شائعاً في زخارف المنسوجات العراقية^(١٤٦٧). ويعتقد الباحث أن تلك الأسباب لا ترقى أيضاً إلى نسبة هذه القطعة إلى بغداد دون مصر، فإن قطعة هارون الرشيد المستخدمة في المقارنة مشكوك في نسبتها إلى العراق، ورجعها كل من تناولها من العلماء إلى مصر، أما بالنسبة للحرير ذي اللون البني، والتي ترى فيه الباحثة أنه اللون الشائع في المنسوجات العباسية، فيشير "حسن محمد الهواري" أن الحرير في هذه القطعة ذو لون أحمر^(١٤٧٠)، وهو لون كان شائعاً في زخارف المنسوجات المصرية.

وعلى أية حال فإن الأدلة التاريخية والمادية تؤكد أن مصر في العصر العباسي الأول كانت أحد مراكز إنتاج المنسوجات للخلفاء العباسيين في بغداد، إذ وصلنا العديد من القطع التي تحمل أسماء خلفاء عباسيين وتشير بدقة إلى أن أماكن صنعها هي مراكز إنتاج النسيج بمصر كنيس ودمياط والإسكندرية، وغيرها^(١٤٧١)، وعليه فإن نسبة هاتين القطعتين السابقتين إلى مصر أمر غير مستبعد.

وربما يعيننا بشكل أكثر من أمر القطع السابقة وخاصة القطع الأربع الأوائل منها، محاولة نسبتها إلى العراق بناءً على التأثيرات الفنية في زخارفها وكذلك مادتها الخام. فقد ذكر أن تلك القطع ظهرت عليها "التأثيرات القبطية إلى جانب التأثيرات الساسانية، ولكن ليس معنى هذا أن تكون هذه القطع القطنية مصرية بالرغم من أن طريقة التابستري التي تم تنفيذ زخارفها بها كانت هي الطريقة الشائعة في مصر خلال القرن السادس والثامن الميلادي، ولكن في الوقت ذاته ظهرت مثل هذه الزخارف في العراق منقوشة على الفخار المعروف بالباربوتين"^(١٤٧٢)، ولست أدري لماذا نبحت عن هذه الزخارف في الفخار العراقي المزين بالباربوتين - الزخارف البارزة - ولا نبحت عنه في نسيجها رغم أنه المادة الأولى بالمقارنة، مع الأخذ في الاعتبار أن تلك الزخارف وطريقة تنفيذها حسب ما ذكرته الباحثة من مميزات المنسوجات المصرية.

كما ذكر ضمن أسباب نسبة هذه القطع إلى العراق أنه ظهر عليها أشكال هندسية

تضم في داخلها أشكال حيوانية تتشابه إلى درجة كبيرة مع زخارف البسط ذات الخملة التي ذاع صيتها على يد العراقيين أيام العباسيين في هذه الفترة^(١٤٧). ولكن هذه المعلومة تفتقر - بهذا الشكل - إلى الدقة، فهي لم تعط لنا مثلاً لتلك الأبسطة العباسية العراقية ذات الخملة التي وردت عليها مثل تلك الزخارف، وربما زاد من غموضها أنها أحالتنا في هذه المعلومة إلى الطبعة الأجنبية من كتاب "ديماند" المعنون بـ "كتاب في الفنون الزخرفية الإسلامية"^(١٤٨)، وبالرجوع إلى ما أشار إليه "ديماند" في الطبعة المعربة من هذا الكتاب^(١٤٩)، لم أستدل على المعنى الذي ذكرته الباحثة. وربما كانت تقصد في إشارتها تلك الأبسطة الوبرية التي عُثر عليها في الفسطاط والتي جاء على بعضها زخارف هندسية بحتة، قريبة من زخارف بعض قطع النسيج السابقة وخاصة زخارفها التي على شكل معينات. ولكن نسبة هذه الأبسطة إلى العراق في العصر العباسي، أمر يحوم حوله الشك، إذ أن هناك من الأدلة ما يرجح صنعها في مصر، كما سيتضح فيما بعد.

ومما ذكر أيضاً من أسباب نسبة هذه القطع إلى العراق أنها منسوجة من خيوط القطن والحرير، وأن استعمال هاتين المادتين كان معروفاً في العراق قبل الإسلام. أما بالنسبة لمصر التي وجدت فيها معظم هذه القطع فإن استعمال القطن والحرير فيها لم يظهر بكثرة إلا في العصور الإسلامية المتأخرة. كما أشير أيضاً إلى أن ظهور التأثيرات الساسانية في زخارف هذه القطع من الأدلة التي تُرجعها إلى العراق، إذ "أن التأثير الساساني استمر في العراق بعد الفتح الإسلامي وحتى نهاية القرن الثاني الهجري"^(١٥٠).

ومما لاشك فيه أن ظهور التأثيرات الساسانية في هذه القطع لا يمكن أن يستنتج منه بأي حال أنها من صناعة العراق، لأن المنسوجات بمصر سواء القبطية أو الإسلامية كانت مزخمة بالتأثيرات الفنية الساسانية.

وربما كان فيما أشارت إليه الباحثة من استخدام خيوط القطن والحرير في هذه القطع أحد القرائن التي لها وجاهتها لأن تُنسب إلى العراق في العصر العباسي الأول، وذلك في حالة عالم تكن مصر قد استخدمت هاتين المادتين في منسوجاتها خلال هذه الفترة. ومن ثم فيستدعي الأمر أن نتطرق إلى مناقشة ما إن كانت مصر قد أنتجت منسوجات يدخل في نسيجها خيوط القطن والحرير من عدمه.

وبادئ ذي بدء علينا أن نقرأ أن إثبات استعمال مصر لمادتي القطن والحرير - في هذه الفترة - من عدمه، تعد من الأمور الغير يسيرة، فعلى الرغم من أن السائد لدى علماء الفنون الإسلامية. أن المنسوجات الكتانية هي التي تنسب إلى مصر، أما المنسوجات التي تشتمل على القطن والحرير فالراجح أنها من صناعة العراق أو إيران أو اليمن ووصلت إلى مصر في العصر العباسي عن طريق التجارة^(١٥١)، فهناك ثمة أسانيد تاريخية تؤكد أن مصر قد عرفت استخدام القطن في منسوجاتها منذ العصر الفرعوني. فقد أشار "هيرودوت" في سنة (٤٥٠ ق.م). إلى أن الملك أحسن أحد ملوك الأسرة السادسة والعشرين أهدى إلى معبدى جزيرتى "ساموس" و "لانديوس" قميصين مشغولين من الكتان والقطن معاً "وكان يعبر عن القطن بشجر الصوف"، كما جاء ذكر القطن في حجر رشيد. حيث أشير إليه بأنه نبات يعرف

باسم "الجوسيون" (١٤٧٥). بل ومن الطريف أن الباحثة التي رفضت نسبة القطن - موضع المناقشة - إلى مصر ونسبتها إلى العراق اعتماداً على أن القطن كان معروفاً في العراق وليس مصر، ذكرت أن مصر عرفت زراعة القطن منذ العصور القديمة، بل وتُرجح أن زراعته انتقلت منها إلى وادي الرافدين، وذلك نظراً للعلاقات القوية التي كانت بين البلدين، كما ذكرت أن أقدم إشارة لزراعة القطن في وادي الرافدين وردت في نص قديم من العهد الآشوري مؤرخ بـ (٧٠٠ ق.م)، جاء فيه "الشجرة التي تثمر الصوف قطعوها واستخرجوا منها القطن والشعر" (١٤٧٦)، ويلاحظ أنه أطلق على القطن في هذا النص "الشجرة التي تثمر الصوف"، كما كان يطلق عليه في مصر في هذه الفترة "شجر الصوف".

وبالإضافة إلى ما سبق فهناك ثمة إشارات تفيد أن زراعة القطن قد أدخلت إلى مصر في العصر الروماني، كما وردت إشارات عابرة عنه في أوراق البردي اليونانية التي ترجع إلى العصر البيزنطي (١٤٧٧)، إلى جانب ما ذكر أنه كان معروفاً في النوبة والصعيد خلال العصر الإغريقي والروماني (١٤٧٨)، وأن مصر قد عرفت قبل العصر المسيحي بفترة بعيدة، نسيج القطن والكتان (١٤٧٩).

ومن ناحية أخرى فتشير المصادر التاريخية إلى أن العرب قبل الإسلام كانوا يعملون على جلب القطن إلى مصر، فقد أخبرنا "ابن الكندي" أن عمراً بن العاص دخل إلى مصر متاجراً بالأدم والقطن (١٤٨٠). ولتلك الإشارة أهمية خاصة فإذا كان العرب عملوا على نقل القطن إلى مصر قبل أن تخضع لهم، فما بالنا بعد أن أصبحت جزءاً من امبراطوريتهم، وقد كان القطن شائعاً لديهم، عن طريق علاقاتهم التجارية القوية مع الهند، وهي الموطن الأصلي لزراعة القطن، ومن ثم فمن المعتقد أن العرب أحضروا معهم إليها التقاليد المتعلقة بالملابس القطنية، إلى جانب معرفتهم ودرايتهم بطرق معالجة القطن أو معاملته (١٤٨١).

وبالإضافة إلى ما سبق فمن المعروف أن القطن كان يزرع في العراق واليمن، ولو افترضنا جديلاً أن زراعته لم تكن معروفة في مصر قبل الفتح العربي، أليس من المنطقي أن يعمل العرب بعد فتحهم لها على نقل زراعته إلى مصر أو على أقل تقدير يقوموا باستيراده إلى مصر من تلك الأقطار التي اشتهرت بزراعته، وخاصة أن تلك الأقطار ارتبطت بعلاقات تجارية نشطة مع مصر في العصر الإسلامي (١٤٨٢)، وقد كانت مصر مهياًة لزراعة القطن بما تملكه من تربة صالحة ومياه وفيرة، إلى جانب شهرتها الفائقة في صناعة المنسوجات، والتي على الأرجح رغب العرب في أن تنتج لهم الملابس القطنية.

والى جانب ما سبق فمن المعروف أن العرب هم الذين أدخلوا زراعة القطن إلى بلاد المغرب بعد فتحها (١٤٨٣)، ويصعب الاعتقاد بأنهم لم يفعلوا مثل ذلك في مصر أيضاً، وخاصة أن جميع العوامل كانت مهياًة لزراعته بها كما سبقت الإشارة.

وعلى أية حال فمن المعتقد أن زراعة القطن وتجارته وصناعته قد اتسعت بمصر بعد الفتح العربي، حتى أنه وجدت مخازن كبيرة للقطن بمدينة الفسطاط في القرن الثاني الهجري / ٨م. وقد وصلتنا قائمة حساب بزاز ترجع إلى القرن الثاني - الثالث الهجري / ٨م - ٩م، تشير إلى القمضان المنسوجة من الكتان والقطن والجريز المخلوط أو الجلد، وإلى

عمامة مصنوعة من القطن أو القطن المخلوط بالكتان^(١٤٨٤).

ومن ناحية أخرى فقد ورد في أحد أوراق البردى التي ترجع إلى حوالي أواخر القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع الهجرى. إشارة إلى القطن وإلى سعره^(١٤٨٥)، كما أن المصادر التاريخية تحفل بإشارات كثيرة تفيد بزراعة القطن في مصر خلال العصر الفاطمى^(١٤٨٦). وبتواجد فندق خاص به^(١٤٨٧)، بل وتؤكد أنه كان يدخل في صناعة النسيج بدور طراز الخاصة والعامة بمدينة البهنسا^(١٤٨٨).

ومما سبق يتضح أن نسبة المنسوجات التي عُثر عليها في مصر ودخل في نسجها القطن إلى العراق دون مصر هو أمر مشكوك فيه.

أما بالنسبة للقرينة الأخرى التي اتخذت دليلاً على نسبة هذه المنسوجات إلى العراق دون مصر، وهو وجود مادة الحرير فيها، فيبدو أنها أكثر وهناً من الدليل السابق، إذ من المعروف أن مصر عرفت منسوجات الحرير منذ عصر البطالمة، وكانت من أهم السلع التجارية في مدينة الاسكندرية، واستمر الحال على ذلك في العصر الرومانى^(١٤٨٩). وقد كان خام الحرير يستورد من الهند والصين قبل إنتاجه محلياً في مصر خلال القرن السادس الميلادى، وقد عُثر في مصر على قطع من نسيج الحرير ترجع إلى هذا القرن، كما وصلتنا أوراق بردى عليها رسوماً توضح طريقة نسجه في هذا الوقت^(١٤٩٠).

ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من ندرة استخدام الحرير في المنسوجات القبطية والإسلامية المبكرة - لأسباب دينية واقتصادية - فقد كان استخدامه في هذه الفترة معروفاً بها أيضاً، ومع عرو الزمن أخذ التوسع في استخدام الحرير حتى كادت تملأ الثوب كله في العصر الفاطمى^(١٤٩١).

وعلى أية حال فاستخدام مادة الحرير في المنسوجات المصرية سواء القبطية أو الإسلامية المبكرة يعد من الأمور التي تكاد أن تكون محسومة، وما نسيج الكتان المخلوط بالحرير المعروف بالقسى - نسبة إلى مدينة القس - ببيعيد عن أذهاننا، وقد ذاعت شهرته في الخارج قبل الإسلام وبعده^(١٤٩٢). ويؤكد استخدام هذه المادة في مصر - في الفترة قيد المناقشة - أن المتاحف العالمية تحتفظ بعدد من قطع المنسوجات الحريرية، والتي تنسب إلى مصر في القرن الثالث الهجرى / ٩م^(١٤٩٣). بل والأكثر من ذلك أنه وكما يشير "ديماند" قد عُثر في سامراء على قطعة من نسيج الكتان ترجع إلى القرن الثالث الهجرى / ٩م، عليها كتابة مطرزة بالحرير الأحمر تشير إلى أنها صنعت بمدينة تيس^(١٤٩٤).

وربما كانت النقطة الجديرة بالذكر ذلك الخلاف الذى أثير حول ما إن كانت مصر قد عرفت استعمال الحرير الصافى - الذى تتكون لحمته وسداه من الحرير - قبل عصر المماليك^(١٤٩٥). أما استخدام الحرير في زخرفة المنسوجات المصرية فهو أمر يصعب التشكيك فيه، وقد اتضح من خلال دراسة ٢٧٦ قطعة من المنسوجات التي وصلتنا من مصر وعليها كتابات تؤرخها قبل عام ٤٣٧هـ / ١٠٤٥م، أن ٤٥ قطعة منها صنعت خارج مصر و ٢٣١ قطعة صنعت بمصر وكان أكثرها من النسيج السادة المزخرف بشرائط من الكتابة المطرزة بخيوط الحرير^(١٤٩٦).

وعلى أية حال فربما يتضح صعوبة ما ذهب إليه بعض الدارسين من نسبة قطع النسيج التي عُثر عليها في مصر إلى العراق أو غيرها بناءً على مادتها الخام، أن "Lamm" نفسه الذي فحص قطع النسيج التي وصلتنا من مصر وتؤرخ ما بين القرنين (٣-٥هـ/ ٩-١١م)، ذهب إلى أن ما نسج منها من الكتان صنع في مصر، وما نسج من القطن أو الحرير فهو من صناعة العراق أو إيران أو اليمن، يرى في الوقت نفسه أنه لا يستطيع أن يؤكد أن القطن لم يكن معروفاً في مصر في الفترة المذكورة أو قبل ذلك، وذكر أن المصادر التاريخية أشارت إلى أن القطن كان معروفاً لدى القدماء المصريين، وأنه كان معروفاً بها أيضاً في العصر الأيوبي^(١٤٩٧).

أما فيما يتعلق بالمنسوجات الطولونية فعلى الرغم من أن معظم ما وصلنا منها مزخم بالتأثيرات الفنية القبطية، فإن بعضها قد ظهرت عليه بصورة جلية التأثيرات الفنية السامرائية، بل وقد كانت التأثيرات السامرائية على هذه المنسوجات معيّنات لنا على تاريخها بالعصر الطولوني^(١٤٩٨). وتؤكد ظهور التأثيرات السامرائية على المنسوجات الطولونية، أن قوة التقاليد المحلية في صناعة النسيج في مصر لم تقف حائلاً أمام سيل التأثيرات الفنية التي تدفقت من سامراء إلى مصر في العصر الطولوني، حتى أنها ظهرت في أكثر الميادين التصاقاً بالفن القبطي ألا وهو النسيج.

ويرجح بعض الباحثين أن قطع النسيج الطولونية التي ظهرت عليها التأثيرات السامرائية - أو كما وصفوها ذات المسحة الطولونية - قد نسجت في دور طراز خاصة بالطولونيين، وأن الطولونيين جلبوا إليها الصناع والفنانين من بلاد الرافدين^(١٤٩٩). وهو أمر غير مستبعد، إذ من الثابت أن أحمد بن طولون عمل على استجلاب الكثير من الفنانين العراقيين إلى مصر، وقد ظهرت إسهاماتهم بشكل واضح في شتى أنواع الفنون الطولونية كما سبقت الإشارة.

وعلى أية حال سواء ظهرت التأثيرات السامرائية في المنسوجات الطولونية عن طريق هؤلاء الصناع العراقيين أو عن طريق المنسوجات العراقية التي وجدت طريقها إلى مصر، أو غير ذلك، فمن الثابت أن التأثيرات السامرائية أدركت فن صناعة النسيج في مصر خلال العصر الطولوني.

بل ومما لوحظ أن بعض مراكز إنتاج النسيج في مصر، ذات التقاليد الراسخة في هذه الصناعة، وذات الصلة الوثيقة بالتقاليد الفنية القبطية، قد أدركت بعض قطعها التي وصلتنا مظاهر التأثيرات الفنية السامرائية. فإقليم الفيوم الذي وصفت منسوجاته بأنها لم تتأثر بالتيار الجديد الذي اجتاحت البلاد - تيار الحضارة الإسلامية - وأن نساجوه ظلوا أمناء لتقاليدهم الفنية القديمة^(١٥٠٠). أمدنا بقطعة من نسيج الكتان^(١٥٠١) عليها شريط عريض من الحرير منسوج بطريقة التابستري، جاءت زخارفه بأسلوب مشابه الزخارف الجصية والخشبية الطولونية^(١٥٠٢) المتأثرة بطراز سامراء.

أما إقليم البهنسا فقد قسمت منسوجاته الإسلامية التي وصلتنا إلى ثلاث مجموعات، الأولى منها: امتازت بعناصرها الهندسية البحتة التي تتكون من الدوائر وأنصاف الدوائر،

والتي كان الأقباط يستعملونها بمهارة، واستمرت في العصر الإسلامي، إذ وافقت المزاج العربي فأصبحت الأساس الأول لموضوعاتهم الزخرفية. أما المجموعة الثانية: وهي التي تعيننا بوجه خاص، فقد امتازت بعناصرها النباتية المحورة التي تشبه طراز سامراء وخاصة الثاني والثالث عنه، كما ظهرت بها أيضاً رسوم الطيور والحيوانات مرسومة بأسلوب ساساني مشابه لتلك التي نفذت على التحف المعدنية الإيرانية التي يطلق عليها ما بعد الساساني. ومن الجدير بالذكر أنه أمكن تأريخ قطع تلك المجموعة بالعصر الطولوني، وذلك بناء على زخارفها ذات الصلة الوثيقة بطراز سامراء والذي نقله ابن طولون معه من العراق إلى مصر، كما أنه من المعتقد أن له دوراً في نقل بعض التأثيرات الساسانية إلى مصر، حيث كان هذا الفن سائداً إلى حد كبير في العراق. أما المجموعة الثالثة: فقد امتازت برسوم الطيور والحيوانات المحورة عن الطبيعة ومحصورة في جامات سداسية الشكل، وعلى الرغم من عدم ظهور طراز سامراء في رسوم هذه المجموعة، فقد أرخت أيضاً بالعصر الطولوني، وذلك بناءً على أسلوب كتاباتها التي تشبه المجموعة السابقة، كما أن زخارفها رسمت بأسلوب ساساني، نجده على سبيل المثال في الطائر الذي تخرج من رقبتة عضاية طائرة، والذي جاء بأسلوب مشابه لما ورد على المعادن التي تعرف بما بعد الساساني^(١٥٠٣)، وقد سبقت الإشارة في غير موضع أن هذه الزخارف كانت من مميزات الرسوم الجصية في سامراء.

ومن أهم النماذج التي وصلتنا من المنسوجات الطولونية وظهرت عليها التأثيرات السامرائية البحتة، تلك التي احتوت على زخارف نباتية محورة نفذت حسب طراز سامراء الثالث. منها قطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٥٠٤)، وهي من نسيج الكتان السميك، وعليها زخرفة منسوجة بطريقة التابستري. قوامها ورقة نباتية محورة عن ورقة الغنبد^(١٥٠٥) (لوحة ١٠٠). ومنها قطعة أخرى من الكتان السميك أيضاً ومحفوفة بنفس المتحف السابق^(١٥٠٦)، وزخارفها منسوجة بطريقة التابستري، وقوامها شكل وردة محورة تتكون من أربع أوراق قلبية الشكل، تتناوب مع أربع بتلات مسننة^(١٥٠٧) (لوحة ١٠١). ومنها قطعة ثالثة محفوظة بنفس المتحف السابق^(١٥٠٨)، ومادتها من نفس مادة القطعتين السابقتين، ومشابهة لهما أيضاً في طريقة نسج زخارفها؛ والتي قوامها شريط كتابي بخط كوفي، يعلوه عدة اشربة تحتوي على زخارف نباتية محورة لأشكال مراوح نخيلية وأنصافها^(١٥٠٩).

والى جانب قطع متحف الفن الإسلامي السابقة فيحتفظ القسم الإسلامي من متاحف برلين بقطعة من النسيج الطولوني، عليها زخارف من نوع طراز سامراء الثالث، شبيهة بالزخارف الجصية التي عُثر عليها في الحفائر التي أجريت في المنزل الطولوني بالتلال المجاورة لأبي السعود^(١٥١٠).

كما وصلتنا أيضاً قطع من النسيج الطولوني جمعت ما بين التأثيرات السامرائية والقبطية، منها قطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٥١١)، وهي من نسيج الصوف السميك، وعليها زخارف قوامها مناطق ييضاوية الشكل. زُخرف القسم الأوسط منها بوحدين زخرفيتين متبادلتين، الأولى منهما يزخرفها وجه آدمي ذو عيون مستديرة متسعة وجفون

بارزة تتجلى فيها التأثيرات القبطية، أما الوحدة الثانية فيزخرها شكل نباتي شديد التحوير عن الطبيعة، وقريب من طراز سامراء الثالث^(١٥١٢).

ومن ناحية أخرى فقد وصلتنا قطعة من النسيج السميكة، سداتها ولحماتها الحمراء من الصوف ولحماتها البيضاء من الكتان، وعليها زخارف هندسية، وصفها بعض علماء الفنون الإسلامية بأنها تشبه إلى حد كبير شرافات الجامع الطولوني، وبناء على ذلك، نسبت هذه القطعة إلى العصر الطولوني^(١٥١٣).

ولكن مما لوحظ أن زخارف تلك القطعة على هيئة شرافات مسننة (شكل ٣٩٦)، بينما شرافات الجامع الطولوني، ذات تكوين هندسي، وصفت بأنها على هيئة العرائس المتراسة (شكل ٣٩٧). وعلى الرغم من أن الباحث يتفق مع القول بأن زخارف تلك القطعة تشبه إلى حد كبير زخارف وجدت بمدينة طرفان بالتركستان الصينية (الشكلان ٣٩٨، ٣٩٩) وكذلك زخارف الشرافات المسننة بقصر الجوسق الخاقاني بمدينة سامراء^(١٥١٤) (شكل ٤٠٠)، فهو لايميل إلى الربط بين زخارف هذه القطعة، وشرافات الجامع الطولوني، أو القول بأن شرافات هذا الجامع متأثرة بشرافات الجوسق الخاقاني المستمدة من شرافات طرفان، ويرى أنه إن ثبت صحة نسبة قطعة النسيج السابقة إلى العصر الطولوني، فهي دليل واضح على مدى تغلغل تأثير مدينة سامراء في فنون العصر الطولوني، إلى الحد الذي وجدت فيه شرافات كانت تتوج عمارتها، ممثلة على النسيج الطولوني، ولم تظهر مثل تلك الشرافات في الجامع الطولوني^(١٥١٥).

وإذا كانت النماذج السابقة تؤكد مدى ارتباط زخارف المنسوجات الطولونية بفنون مدينة سامراء، فثمة قطعة أخرى تزيد إيماننا يقيناً بأن تأثير فنون سامراء لم يكن أبداً هامشياً في منسوجات العصر الطولوني، وتلك القطعة منسوجة بطريقة التباستري، ومحفوفة في متحف النسيج بمقاطعة "كولومبيا - Columbia"، وعليها زخارف قوامها أمير جالس متقاطع الساقين (شكل ٤٠١)، ويرى "انتجهاوزن" أن لهذه القطعة أهمية خاصة إذ ترتبط برسوم سامراء الجصية، سواء في هيئة هذا الشخص وطريقة جلسته، وضخامة رأسه، وصغر أقدامه، وشكل عينيه، كما يلاحظ أن رداء هذا الشخص لا يحتوي على الطيات الطبيعية، بل يزينه وحدة زخرفية متكررة، بنفس أسلوب زخرفة ملابس الآدميين في رسوم سامراء الجصية. وبالإضافة إلى ذلك فقد وصلتنا قطعة عملة من عهد الخليفة العباسي المقتدر (٢٩٥-٣٢٠هـ) عليها شخص في وضعه مماثلة لوضعة الشخص في قطعة النسيج السابقة، كما وصلتنا قطعة ورقية من مصر تنسب إلى أوائل القرن الرابع الهجري/ ١٠م، عليها رسم يمثل شخصاً قريباً من الشخص في قطعة النسيج والعملة السابقتين، وخاصة في هيئة تقاطع الساقين، وبناء على ذلك نسبت قطعة النسيج موضع الدراسة إلى القرن الثالث أو بداية القرن الرابع الهجري^(١٥١٦).

بل ومن الملفت للنظر أنه وصلنا قطعة من نسيج الصوف والكتان تُنسب إلى مصر في القرن الثالث الهجري/ ٩م، عليها زخارف هندسية بحته (لوحة ١٠٣)، تكاد تكون مطابقة لزخرفة على بلاطة عثر عليها تزين أرضية في سامراء من القرن الثالث الهجري/ ٩م

(لوحة ١٠٤)، وتلك البلاطة من الزجاج المزخرف بأسلوب "الميلفوري" (١٥١٧)، ذلك الأسلوب الذى سبقت الإشارة إلى أنه انتقل من مصر إلى العراق (١٥١٨). وظهور تلك الزخارف على قطعة النسيج السابقة دليل على مدى العلاقة بين فنون سامراء وزخارف النسيج الطولوني. ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن العديد من قطع المنسوجات الطولونية احتوت على زخارف ذات صلة وثيقة بالتأثيرات الساسانية، وإذا كانت بعض هذه الزخارف عُرفت فى منسوجات الفن القبطى ثم فى عصر الولاة. فمن المرجح أن ظهورها المكثف فى منسوجات العصر الطولونى يمت أيضاً بصلة إلى ظهورها فى رسوم سامراء الجصية، إذ عن المعروف أن التأثيرات الساسانية كانت متغلغلة فى فنون العراق، وذلك نظراً للعوامل الجغرافية والسياسية التى ربطت بين القطرين.

ومن نماذج تلك المنسوجات قطعة من نسيج الصوف، محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٥١٩)، عليها كلمة عربية تقرأ "البهنسى" وقوام زخرفتها منطقة مستديرة، داخلها رسم طائر يخرج من رقبته عصاة طائفة، وإذا كان وضع الرسوم داخل مناطق تقليدية، مما عُرف فى عصر الولاة، فإن العصاة الطائفة التى تخرج من رقبة الطائر تعد - كما يرى بعض العلماء - من خصائص رسوم سامراء (١٥٢٠).

ومن هذه النماذج أيضاً قطعة من نسيج الصوف السميك محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٥٢١)، عليها زخرفة قوامها بقية دائرتين مؤطرتين بحبيبات اللؤلؤ، وبداخل كل منهما طائران متقابلان، بينهما شجرة محسورة (١٥٢٢)، ومما لوحظ أن رسم الطائرين يتصل برسوم الطيور فى عصر الولاة، أما الطائران على جانبي شجرة الحياة، فهى من التأثيرات الساسانية التى شاعت فى المنسوجات المصرية بوجه عام، كما أن حبيبات اللؤلؤ إن كانت ذا أصل ساسانى، فهى ذات صلة وثيقة أيضاً بفنون سامراء (١٥٢٣).

وقبل أن نختم الحديث عن التأثيرات الفنية فى المنسوجات الطولونية بمصر، يهمننا أن نشير إلى أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، يحتفظ بعدة نماذج من المنسوجات العراقية أو الإيرانية (١٥٢٤) ترجع إلى القرن الثالث الهجرى / ٩م (الشكلان ٤٠٢، ٤٠٣، لوحة ١٠٥)، وقد احتوت هذه القطع على زخارف نباتية محسورة عن الطبيعة ومرسومة بأسلوب سامراء الثالث، وقد تم نسبتها إلى هذين القطرين بناءً على اختلاف الأسلوب التقنى فى تنفيذ بعض زخارفها عن الأسلوب المتبع فى تنفيذ زخارف المنسوجات المصرية، حيث لوحظ أن تلك القطع المنسوبة إلى العراق أو إيران استعمل النسيج فيها طريقة التدرج لعمل الأشكال المستديرة وذلك بدلاً من الأسلوب المصرى الذى استعمل فيه الأقواس المستديرة (١٥٢٥).

وتؤكد قطع النسيج السابقة وغيرها مما عُثر عليه فى مصر على أحد وسائل وصول التأثيرات العراقية والإيرانية إلى مصر، وأسباب ظهورها فى المنسوجات المصرية. وإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق ذكره، من أنه تبع وصول أحمد بن طولون إلى مصر، أن وفد إليها العديد من الفنانين العراقيين، والذى يعتقد أنه كان من بينهم نساجون استقدمهم ابن طولون للعمل فى دور طراز الخاصة، لأدركنا تعدد العوامل التى أسهمت بفاعلية فى نقل التأثيرات

السامرائية في المنسوجات الطولونية، مما يصعب معه الاعتقاد بما ذهب إليه بعض الباحثين من أن وجود طراز سامراء الثالث على المنسوجات التي عثر عليها في مصر، وتنسب إلى القرن الثالث الهجري / ٩م، دليل على أنها صنعت في العراق ونقلت إلى مصر^(١٥٢٦). بل ويمكننا أن نتساءل عن إمكانية انتقال بعض الأساليب التقنية المتعلقة بصناعة النسيج من العراق إلى مصر، وهو أمر ليس ببعيد، وذلك في ضوء فهم أبعاد العلاقات الفنية والسياسية وغير ذلك مما ربط بين مصر في العصر الطولوني والعراق خاصة في عصر سامراء. وإذا صح هذا الافتراض، فإن نسبة ما عثر عليه من منسوجات - تؤرخ بالقرن الثالث الهجري - في مصر إلى صناعة العراق، هو أمر يحتاج إلى مراجعة. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أنه ثبت أن الأسلوب المصري في برم خيوط النسيج أن تكون إلى جهة اليسار - رمز إليه بحرف (S) - (شكل ٤٠٤ أ)، بينما الأسلوب الآسيوي أن تبرم إلى جهة اليمين - رمز إليه بحرف (Z) - (شكل ٤٠٤ ب) وأنه ظهر في جميع مصانع الطراز بمصر العباسية خاصة بعد مجيء ابن طولون إليها، خيوط مبرومة إلى جهة اليمين (Z)، وهو الأسلوب الآسيوي، وذلك إلى جانب الخيوط المبرومة إلى جهة اليسار (S) والتي تعد من المميزات المصرية^(١٥٢٧). ومما لاشك فيه أن هذا الأسلوب انتقل من العراق إلى مصر، وهو دليل كاف على مدى تغلغل التأثيرات العراقية في صناعة المنسوجات بمصر.

ونختتم حديثنا عن التأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات بمصر في القرن الثالث الهجري / ٩م، بالإشارة إلى أنه قد وصلنا عدة قطع من هذه الفترة عليها رسوم آدمية لأشخاص من الزنوج^(١٥٢٨)، منها قطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٥٢٩)، وهي من نسيج الصوف السميك، عليها رسم قوامه محارب زنجي^(١٥٣٠)، واقف ينظر في زهو وخيلاء، وعلى فمه ابتسامة واسعة، وكأنه يتحدى من يرغب في مبارزته، ويمسك هذا الشخص بيمينه بسيف أو هراوة تميل أفقياً فوق كتفه، ويمسك في يده الأخرى ترساً. ويلاحظ أن الفنان قد ترك النصف العلوي لهذا الزنجي عارياً، كما زين عنقه بعقود تتدلى على صدره، ووضع في وسطه خنجراً يرتفع إلى صدره^(١٥٣١) (شكل ٤٠٥). وتؤكد زخارف هذه القطعة على ما سبق تناوله في البحث باحتمال أن يكون للتواجد المكثف للزنوج في مصر أثر ولو جزئي على بعض المظاهر الفنية، بل وليس من المستبعد أن يكون ذلك الشخص المصور على هذه القطعة يؤدي رقصة ما، من تلك الرقصات التي اشتهر الزنوج بها وألفوا على أدائها أثناء تواجدهم في مصر^(١٥٣٢).

وإذا ما انتقلنا إلى النسيج بمصر في العصر الفاطمي، فنظراً لتشابك علاقات الفاطميين مع كثير من المناطق الخارجية، واهتمام خلفائهم باقتناء أنواع المنسوجات الفاخرة التي كانت تقدر إليهم من أقطار مختلفة، فمن المنتظر أن يكون لذلك مردوده على التأثيرات الفنية الوافدة في منسوجات هذا العصر.

وبالإضافة إلى ذلك فإن للفن سمة باتت في حكم القاعدة؛ مفادها أن الفن لم يكن أبداً قريناً ومتزامناً للأسرات الحاكمة، فانهاء عصر ما لا يتحتم بالطبع أن يتبعه تحول مباشر في فنونه، ومن ثم فإن ما ظهر من تأثيرات عراقية - خاصة السامرائية - وإيرانية في

منسوجات مصر قبل دخول الفاطميين إليها، كان من الطبيعي أن يستمر فترة ما في منسوجات هذا العصر. وإذا كان قد مر بنا أن تأثير طراز سامراء ظهر بقوة وفاعلية في فنون العصر الفاطمي^(١٥٣٣)، فيصعب الاعتقاد أن النسيج قد استثنى من ذلك^(١٥٣٤).

وعن ناحية أخرى فإن بعض الأحداث السياسية التي شهدتها العلاقات بين الخلفاء الفاطميين في مصر والبويهيين المستأثرين بالسلطة في العراق، كان لها أثر غير قليل على صناعة المنسوجات بمصر في العصر الفاطمي. فقد اشغلت مصانع النسيج بمصر في زمن الخليفة العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ)، بإنتاج نوع من المنسوجات العراقية الشهيرة؛ وهي المعروفة باسم العنابية. ومن المرجح أن ظهور هذا النوع من النسيج العراقي في مصر خلال هذه الفترة، كان على إثر العلاقات الطيبة التي جمعت بين الخليفة العزيز وعضد الدولة بن بويه المستأثر بالسلطة في العراق (٣٦٧-٣٧٢هـ)، والتي أثمرت عن وفود عدد كبير من النساجين البغداديين إلى مصر، وإنشائهم فيها مصانع لهذا النوع من النسيج^(١٥٣٥). ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من النسيج كان رقيق الملمس ونسيج من خيوط القطن والحريز. وأن تصميم زخارفه امتازت بالبساطة؛ وتقوم على استعمال لونين أو أكثر كالأبيض والأسود. أو الأحمر والأصفر، والتي تظهر بعد النسيج على شكل خطوط متوازية أو متعرجة، وهي في هئيتها تشبه تقريباً شكل جلد الحمار الوحشي المخطط^(١٥٣٦).

وإذا كانت الأدلة التاريخية تشير إلى ما يمكن أن تشكله صناعة النسيج في العراق من تأثير على صناعة النسيج في مصر خلال العصر الفاطمي، فإن الأدلة المادية تؤكد على هذا الاتجاه. فقد لوحظ أن هناك خلافاً بين كثير من العلماء في نسبة بعض ما عثر عليه في مصر من منسوجات ترجع إلى العصر الفاطمي، إذ يرى البعض أنها من صناعة العراق ويرى آخرون أنها من صناعة مصر، وربما زاد من صعوبة نسبة هدم القطع إلى أي من القطرين، أنه اعتمد في نسبتها غالباً على ما حوته من زخارف، وهو أمر لا ريب غير قاطع، فبالإضافة إلى تشابه تلك الزخارف في المنسوجات المصرية والعراقية، فإن انتقالها من قطر إلى آخر أمر ليس باليسير.

وعن الأعتلة على ذلك قطعة منسوجة من الحريز والكتان، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٥٣٧)، وقوام زخرفتها شريط عريض محصور بين صفيين من حبيبات اللؤلؤ، ويشغل هذا الشريط أشكال سداسية ذات إطار مضفور، وبداخل كل شكل رسم بطة تخرج عصابة ضائرة من رقبتها، وبأعلى وأسفل هذا الشريط سطر من كتابة عربية يتعذر قراءتها. أو ربما هي شبه كتابة (شكل ٤٠٦). وبينما نسب بعض العلماء هذه القطعة إلى مصر في القرن الرابع الهجري/ ١٠م^(١٥٣٨) أو إلى نفس القطر في القرن السادس الهجري/ ١٢م^(١٥٣٩)، فقد نسبها آخرون إلى العراق وإلى بغداد على وجه الخصوص في القرن الرابع الهجري/ ١٠م^(١٥٤٠)، أو إلى ذات القطر في أواخر القرن الرابع الهجري/ ١٠م أو بداية القرن الخامس الهجري/ ١١م^(١٥٤١).

ويلاحظ أن "فيت" قد نسب هذه القطعة إلى العراق في القرن الرابع الهجري/ ١٠م. وذلك بناءً على شكل حروفها التي تتشابه مع حروف كتابات المنسوجات

العراقية المعاصرة^(١٥٤٣)، وقد أيدت إحدى الباحثات ما ذهب إليه "فبيست"، وإذا كان الباحث لا يعترض على ما ذهب إليه فإنه لا يتفق معها حين نسبت له "فبيست" أنه أرخها بالقرن السادس الهجري^(١٥٤٣)، ولا ما ذهب إليه من أن ظهور التأثيرات الساسانية في هذه القطعة، كالأشرطة المتطيرة إلى الخلف من أعناق البط، وإطارات الدوائر المصفورة، وحبيبت اللؤلؤ تؤكد نسبتها إلى العراق^(١٥٤٤)، فجميع تلك الزخارف من المميزات التي كانت واسعة في زخارف منسوجات مصر قبل العصر الفاطمي.

وعلى أية حال فإذا صحت نسبة هذه القطعة إلى مصانع بغداد، وإذا تجاوزنا واعتبرنا زخارفها من مميزات المنسوجات العراقية، فهي تعد دليلاً ملموساً على الدور الذي لعبته المنسوجات العراقية وزخارفها في مصر خلال العصر الفاطمي، وهو أمر يؤكد كثير من قطع النسيج الأخرى التي عثر عليها في مصر ونسبت إلى مصانع النسيج في بغداد^(١٥٤٥).

ومن ناحية أخرى فإذا كان قد أشير في غير موضع إلى أن العراق كانت أحد طرق وصول التأثيرات الإيرانية في المنسوجات المصرية، بالإضافة إلى أن العناصر الزخرفية الإيرانية كانت شائعة في المنسوجات القبطية بمصر، فمما لوحظ أن زخارف المنسوجات الفاطمية قد زخمت بالتأثيرات الإيرانية، إلى الحد الذي يصعب معه أن نجد قطعة ذات زخارف من هذه المنسوجات وألا تكون قد تضمنت العديد من العناصر ذات الأصول الساسانية. وربما في ذلك ما يشجع على الظن بأن العلاقات الوثيقة التي ربطت بين مصر في العصر الفاطمي وإيران، والتواجد المكثف للمنسوجات الإيرانية بمصر في العصر الفاطمي، قد أثمرت بدور في ظهور تلك التأثيرات، وذلك رغم صعوبة فصل دور الفن القبطي والعراقي في هذا المجال.

وعلى أية حال فنجد التأثيرات الإيرانية واضحة في المنسوجات الفاطمية في رسوم الطيور والحيوانات والكائنات الخرافية المتقابلة أو المتدايرة، والتي تفصل بينها شجرة الحياة (الشكلان ٣٠٧، ٤٠٨ أ، اللوحان ١٠٩، ١١٠)، وكذلك في مناظر الانقراض (شكل ٤٠٩)، والطيور التي تخرج من رقابها عصابت طائرة، أو تمسك في مناقيرها فرعاً نباتياً، وكذلك الحيوانات التي تعدو خلف بعضها، والحيوانات والطيور داخل جامات، وذلك بالإضافة إلى الأشرطة المشغولة بحبيبات اللؤلؤ.

وتتجلى التأثيرات الإيرانية في عبادة من نسيج الكتان الرقيق جداً، وهي محفوظة في كنيسة سانت آن بمدينة "آبت - Apt" جنوبي فرنسا، وعليها كتابة بخط كوفي تتضمن اسم الخليفة الفاطمي المستعلي بالله (٤٧٨-٤٩٥ هـ)، واسم وزيره الأفضل بن بدر الجمالي، ويخرف هذه العبادة ثلاثة أشرطة متوازية، يهمنها منها الشريط الأوسط، الذي يتضمن ثلاث جامات مستديرة؛ بداخل إحداها زخرفة قوامها كائنات خرافيان متدابران، لكل منهما جسم أسد ووجه سيدة وذيلهما متشابكان وجناحاهما ملتفان، وينتهيان بزخرفة على شكل رأس حيوان (شكل ٤٠٨ ج)، ونرى نفس الزخرفة في الجناحتين الأخرين، وإن كان ينتهي كل من الجناحين بزخرفة على شكل زهرة^(١٥٤٦). (شكل ٤٠٨ أ). وإذا كان موضوع الكائنات الخرافات في هذه القطعة شديد الصلة بالتأثيرات الساسانية، فمملاً يلاحظ أن وجهي

الكائنات الخرافية وما يعلوهما من تاجين ، لا يختلفان في شيء عما وصلنا منها منفذاً على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الشكلان ١٨٧ هـ. ج)، كما أنهما قريباً الشبه عن الوجوه السلجوقية (شكل ١٩٢ د). بل ويمكن مقارنة الكائنات الخرافيين في قطعة النسيج موضع البحث مع رسم لكائن خرافي نفذ على صحن من الخزف الإيراني يرجع إلى القرن الخامس الهجري / ١١م (شكل ١٩٨)، وبصفة خاصة عن حيث استدارة الوجه، والجناح الذي على هيئة أوراق نباتية محورة.

وإذا كان في تشابه رسوم قطعة النسيج السابقة مع الرسوم الإيرانية المعاصرة دليل على أن التأثيرات الإيرانية أو الساسانية لم يقتصر ظهورها في الفن الفاطمي على ما شاع منها في الفن القبطي. فإن رسوم قطعة النسيج هذه أكبر دليل على ما بلغت صناعة المنسوجات من دقة وإتقان في رسومها خلال العصر الفاطمي. بل ومما يلاحظ أنه بمقارنة رسوم قطعة النسيج موضع البحث، مع رسوم النسيج القبطي، يتضح عمق الفجوة بين هذه وتلك، فإذا كان الفن القبطي بوجه عام بما في ذلك زخارف منسوجاته قد تميز بالتجريد والبعد عن الطبيعة وإهمال النسب التشريحية في الرسوم الأدمية والحيوانية، وكانت عن الركائز حتى شبهت برسوم الأطفال^(١٥٤٧). فإن ما امتازت به رسوم قطعة النسيج موضع البحث تجعلنا في موضع شك حول ما أثير من أن إنتاج الطراز في مصر حتى نهاية العصر الفاطمي ظل يتبع الأسلوب القبطي من حيث الزخرفة والأداء^(١٥٤٨).

ومن بين قطع النسيج الفاطمية الأخرى التي توضح جانباً من جوانب التأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات الفاطمية، كما تؤكد على أن زخارف بعض قطع النسيج الفاطمية كانت مواكبة للفن الإسلامي بوجه عام والفن الفاطمي على وجه الخصوص. قطعة من نسيج الكتان محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٥٤٩)، وهي مقسمة إلى ثلاث مناطق، يعينها منها المنطقة الوسطى وهي تحتوي على صورة فارس نفذت بطريقة الإضافة، ويمتطي هذا الفارس صهوة جواده، ويمسك بيده اليسرى بازاً ناشراً جناحية (شكل ٤١٠). ونفس هذا الموضوع قد وجدناه منفذاً على الخزف الفاطمي (شكل ١٦٨)، وكذلك على الخزف الإيراني المعاصر (شكل ١٩٧). كما يلاحظ أن وجه الفارس من النوع القمري المستدير وذو عينين لوزيتين وحواجب ملتصقة، وإذا كانت ملامح هذا الوجه تتصل برسم وجوه الآدميين في رسوم سامراء الجصية، فإن زخرفة رداء الفارس بوحدة زخرفية متكررة، وكذلك الزخارف الهندسية والأقراص المثقوبة على رجل الحصان، تؤكد على تأثر زخارف قطعة النسيج هذه برسوم سامراء^(١٥٥٠).

ومن أنواع المنسوجات التي ازدهرت في العصر الفاطمي، تلك التي استخدم في عمل زخارفها خيوط الذهب، ويحتفظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة بقطعة منها^(١٥٥١) تحمل اسم الخليفة الحاكم بأمر الله (٣٩٦-٤١١ هـ)، تعتبر أقدم قطعة فاطمية وصلتنا من هذا النوع^(١٥٥٢). كما يحتفظ نفس المتحف بقطعة أخرى^(١٥٥٣) من الكتان ترجع إلى القرن الخامس الهجري / ١١م، وعليها زخارف بالحريز وخيوط الذهب قوامها عدة أشرطة أفقية؛ يحتوي أحدها على رسوم منفذة بخيوط الذهب قوامها أشكال طيور متقابلة أو متدايرة

تفصل بينها شجرة الحياة، وعلى شريط آخر مناطق دائرية مضمورة؛ بداخل كل منها شكل بطة منفذة على أرضية من خيوط الذهب^(١٥٥٤) (لوحة ١٠٦).

وتذكرنا المنسوجات الفاطمية المزخرفة بخيوط الذهب، بنسيج السقلاطون^(١٥٥٥) الذى ظهر فى مصر خلال عصر الخليفة العزيز، والمعتقد أن ظهوره هذا كان بتأثير من بينزنة فى أعقاب الصلح الذى عقد بين الخليفة الفاطمى وامبراطور الروم فى سنة ٣٧٧هـ^(١٥٥٦)، وإن كان هناك ثمة اعتقاد بأن استعمال خيوط الذهب فى زخرفة المنسوجات هو أسلوب إسلامى صرف^(١٥٥٧)، وأن أقدم ما نعرفه من المنسوجات ذات الخيوط المذهبة ترجع إلى القرن الرابع الهجرى / ١٠م، وهى تتمثل فى قطعة من النسيج محفوظة فى متحف المتروبوليتان تحمل اسم الخليفة العباسى المطيع لله (٣٣٤-٣٦٣هـ)^(١٥٥٨). ومن الجدير بالذكر أن دور الطراز فى بغداد كانت قد اشتهرت بإنتاج منسوجات رقيقة الملمس، تنسج من الحرير وخيوط الذهب عُرفت بها كما عُرفت فى مصر بالسقلاطون، ذلك النوع من المنسوجات الذى نُسب إلى أحد بلاد الروم^(١٥٥٩).

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا قطعة أندلسية من النوع السابق، وهى محفوظة فى الجمعية الملكية للدراسات التاريخية بمدريد، والقطعة من الكتان الرقيق، ومزخرفة على طولها بشريط عريض منسوج بالحرير المختلف الألوان وبخيوط من الذهب بطريقة التابستري. وقوام زخرفة القطعة شريط فيه جامات ثمانية الشكل بداخلها رسوم لأشخاص جالسين، وحيوانات وطيور مختلفة، كما تحتوى على سطرين من الكتابة الكوفية تقرأ: "بسم الله الرحمن الرحيم البركة من الله واليمن للخليفة هشام المؤيد بالله أمير المؤمنين" (لوحة ١٠٧)، أى أنها ترجع إلى عهد الخليفة الأموى هشام الثانى المؤيد (٣٦٦-٣٩٩هـ).

وترجع أهمية هذه القطعة بالنسبة للدراسة؛ فيما ذكر بأن تصميمها الزخرفى^(١٥٦٠) أو رسومها تشبه إلى حد كبير رسوم بعض قطع المنسوجات المصرية الفاطمية، حتى ذهب بعض العلماء إلى أن هذه القطعة لم تصنع فى الأندلس^(١٥٦١)، وإنما صنعت فى مصر لأنها تشابه مع المنسوجات المصرية فى مادتها المصنوعة من الكتان، وأسلوب نسج الحرير وخيوط الذهب بطريقة التابستري، وكذلك تصميمها القائم على شريط- يتضمن أشكالاً مثمناً بداخلها رسوم حيوانية- محصور بين سطرين كتابيين^(١٥٦٢). كما رجح البعض الآخر أن هذا التشابه يرجع إلى أن الأندلس استقدمت نساجين من مصر للعمل فى دور الطراز بها^(١٥٦٣).

ولكن مما يلاحظ أن هناك اختلافاً جوهرياً فى قطعة النسيج الأندلسية عن مثيلاتها الفاطمية، وهو يتمثل فى وضع السطرين الكتابيين، إذ تميزت فى القطعة الأندلسية بأن رؤوس الحروف فى السطرين تتجه إلى الداخل؛ أما قواعد الحروف فهى تتجه إلى الخارج (لوحة ١٠٧)، وهى بذلك تختلف عن وضع الكتابة فى المنسوجات الفاطمية، حيث كانت رؤوس الحروف فى السطرين تتجه إلى الخارج، بينما قواعدها تتجه إلى الداخل^(١٥٦٤) (اللوحات ١٠٨-١١٠). وربما فى ذلك أكبر دليل على أن تلك القطعة لم تكن من إنتاج دور الطراز المصرية، بل كانت من إنتاج دار الطراز القرطبية^(١٥٦٥)، وفى الأرجح على يد

فنانين أندلسيين.

وليس فيما ذهب إليه الباحث من نفى لوجود التأثيرات المصرية على قطعة النسيج موضع الدراسة. بل ونضيف أيضاً أنه ظهر بها ثمة تأثيرات عراقية^(١٥٦٦).

ولكن مما يلفت النظر أن بعض العلماء يرون أن التصميم الزخرفي فقط في هذه القطعة هو المتأثر بالأسلوب الفاطمي، أما العناصر الزخرفية فهي تتشابه إلى حد كبير مع العناصر الزخرفية المنقذة على التحف العاجية الأندلسية^(١٥٦٧). كما يرى آخرون أن زخارف هذه القطعة تشبه زخارف المنسوجات الفاطمية في عهد الخليفة المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ)، وأنها بعيدة بعض الشيء عن الزخارف الفاطمية المعاصرة لها في عهدي الخليفتين العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ) والحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ)، بل ويشيرون إلى أن الرسوم الآدمية في هذه القطعة تشبه زخارف التحف العاجية الأندلسية في القرن الرابع الهجري / ١٠م، وهي زخارف لم يقبل عليها النساجون الفاطميون^(١٥٦٨).

وبالإضافة إلى ما يستنتج من خلال ما سبق من أن تفاصيل زخارف قطعة النسيج موضع الدراسة تؤكد على أنها ذات صلة وثيقة بالفن الأندلسي، فإن ما ذكر بشأن تشابه زخارف هذه القطعة - التي ترجع إلى ما بين عامي (٣٦٦-٣٩٩هـ) - مع المنسوجات الفاطمية في عهد الخليفة المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ)، ويُعدها بعض الشيء عن زخارف المنسوجات الفاطمية المعاصرة لها في عهدي العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ) والحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ)، ليدفعنا أن نتساءل ليس من المنطقي أن تكون المنسوجات المصرية في عهد الخليفة المستنصر، هي المتأثرة بزخارف المنسوجات الأندلسية، خاصة وأن قطعة النسيج الأندلسية أقدم عهداً من منسوجات الخليفة المستنصر!!!

وواقع الأمر أن ظهور ثمة تأثيرات أندلسية على زخارف المنسوجات الفاطمية. أمر ليس ببعيد، فقد مر بنا ظهور تلك التأثيرات على أكثر الفنون الفاطمية التي تناولتها الدراسة^(١٥٦٩). وإذا ما تذكرنا أن المنسوجات الأندلسية كانت من أهم السلع التي تصدرها الأندلس إلى عصر في العصر الفاطمي^(١٥٧٠)، كما وفد من مصر في هذا العصر إلى الأندلس العديد من تجار النسيج^(١٥٧١) لأدركنا أن احتمال تأثر المنسوجات الفاطمية بالمنسوجات الأندلسية أمر وارد. وخاصة أننا نملك دليلاً يشير إلى أنه من بين ما عُرف في العصر الفاطمي "شقة سقلاطون أندلسي"^(١٥٧٢).

ومن أنواع المنسوجات الفاطمية التي وصلتنا تلك التي احتوت على زخارف مطبوعة "Printed" أو مرسومة "Painted". عن طريق القوالب أو الفرشاة.

وتاريخ استعمال الطباعة في زخرفة المنسوجات قديم في مصر، إذ عُرف بها طوال العصر الفرعوني ثم اليوناني والروماني والبيزنطي^(١٥٧٣). وعلى الرغم من أن الأقباط مارسوا زخرفة المنسوجات بالأشكال المطبوعة والمرسومة، إلا أن تلك الصناعة قد تطورت وتقدمت على أيدي الصانع المصريين في العصر الإسلامي^(١٥٧٤).

وأقدم المنسوجات الإسلامية التي وصلتنا واحتوت على زخارف مطبوعة بماء الذهب أو البرونز: هي ذات أصل عراقي أو يمني وترجع إلى العصر العباسي^(١٥٧٥).

ومن نماذج المنسوجات الفاطمية التى وصلتنا من هذا النوع، قطعة من الكتان الأبيض، محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٥٧٦)، عليها شريط كتابى مطبوع باللون البرونزى، يقرأ: "الإمام الحاكم بأمر الله، لا إله إلا الله الخير المعين إن شاء الله والتوفيق بالله" (لوحة ١١١).

أما فيما يتعلق بالنماذج الفاطمية التى وصلتنا واحتوت على زخارف توضح بعض مظاهر التأثيرات الفنية الوافدة، فمن بينها قطعة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٥٧٧)، قوام زخرفتها ثلاثة أشرطة أفقية؛ السفلى على هيئة مستطيل؛ بداخله أشكال دوائر مرسوم بداخل كل منها غزال وسيدة جالسة فى وضعه شرقية، ورسم لأرنب، ورسم آخر لآدمى فى نفس جلسة السيدة السابقة، ويزين فيما بين هذه الدوائر حروف كتابية كوفية ورسوم نباتية، وبلى هذا المستطيل الشريط الثانى؛ وقوام زخارفه فرع نباتى متموج، ورسم لست بطات فى المناطق الناجمة عن تموج الفرع النباتى، أما الشريط الثالث؛ فهو عبارة عن مستطيل ضيق بداخله شبه حروف كوفية.

وترتبط زخارف هذه القطعة ارتباطاً وثيقاً برسوم سامراء المنفذة على الجص، وذلك سواء من ناحية أسلوب الرسوم الأدمية أو الحيوانية أو النباتية، إذ لوحظ أن وجه السيدة فى قطعة النسيج مشابه لوجه السيدة المرسومة على أحد الأعمدة التى وجدت فى قصر الجوسق الخاقانى، كما أن رسم الغزال والبط يشبه أيضاً مثيلاتها التى وصلتنا من رسوم نفس القصر^(١٥٧٨).

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بقطعة من نسيج الكتان^(١٥٧٩)، تحتوى أيضاً على أشرطة أفقية بها دوائر؛ بداخلها رسوم لطيور، منها أوزات طائرة متتابعة، وذلك بالإضافة إلى زخارف نباتية (أرابسك)، وحروف كوفية. والزخارف النباتية فى هذه القطعة مرسومة بأسلوب محوور وفق طراز سامراء، كما أن الطيور نفذت بأسلوب تخطيطى بعيد عن التجسيم^(١٥٨٠)، وهو أسلوب كان معروفاً أيضاً فى رسوم الطيور التى وصلتنا من سامراء. وبنفس المتحف السابق أيضاً قطعتان أخريان^(١٥٨١) من النسيج الفاطمى، عليهما زخارف مختلفة يعيننا منها تلك الرسوم النباتية، والتى نفذت بحسب أسلوب سامراء الذى ظهر من قبل على الجص والخشب^(١٥٨٢).

ولعل أبعد ما وصلنا من قطع النسيج الفاطمى ذات الزخارف المطبوعة، قطعة من الكتان محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٥٨٣)، عليها شريطان عريضان يحدهما ثلاثة أشرطة ضيقة بها عبارات دعائية بخط كوفى، أما الشريطان العريضان، فالعلوى منهما؛ عليه زخارف قوامها فرع نباتى كبير متموج تخرج منه أوراق نباتية، وتتعاقب تلك الزخرفة مع رسمين لنسرين أحدهما ينقض على أوزة (شكل ٤٠٩)، والآخر ينقض على غزال، أما الشريط السفلى فيحتوى على رسوم نباتية ونسر ينقض على أرنب، وأسديفترس حيواناً لعله بغل^(١٥٨٤).

ومما يلفت النظر فى رسوم القطعة السابقة أنها وصلت درجة عالية من دقة التنفيذ والقرب من الطبيعة، علاوة على ما امتازت به من حركة وضحت فى رشاقة الغزال وخفته

وقوة الطائر وشدته. ومن الجدير بالذكر أن زخارف قطعة النسيج هذه تشابه كل الشبه مع الزخارف الموجودة على علبة من العاج محفوظة في متحف برلين، وتنسب إلى صقلية في العصر الفاطمي^(١٥٨٥).

ومما لاشك فيه أن زخارف قطعة النسيج السابقة؛ وخاصة فيما تمتعت به من دقة التنفيذ والتعبير الصادق عن الطبيعة، تؤكد ما سبق ذكره من أن زخارف المنسوجات الفاطمية لم تعتمد كل الاعتماد على زخارف المنسوجات القبطية^(١٥٨٦)، بل إن تشابهها مع زخارف علبة^١ العاج الصقلية - سواء نسبت إلى العصر الفاطمي أو النورمندی - تدفعنا إلى الاعتقاد بوجود ثمة تأثير من صقلية على مصر في رسوم قطعة النسيج الفاطمية السابقة - بل والأكثر من ذلك أنه وصلنا ما يفيد بالتواجد المكثف للمنسوجات الصقلية بمصر في العصر الفاطمي^(١٥٨٧) ومن الطبيعي أن تحمل تلك المنسوجات مميزات رسوم وزخارف فنون صقلية بما عُرف عنها من قرب إلى الطبيعة. وربما يؤكد ذلك أن قطعة النسيج موضع الدراسة تنسب إلى القرن السادس الهجري / ١٢ م، وبالنظر إلى ما وصلنا من منسوجات صقلية ترجع إلى تلك الفترة، نجد أن رسوم الطيور والحيوانات بها؛ قد تمتعت بالقرب من الطبيعة^(١٥٨٨). ومن المعروف أن زخارف المنسوجات الصقلية في العصر النورمندی ذات صلة وثيقة بالأساليب الزخرفية البيزنطية، وذلك بتأثير النساجين اليونانيين الذين أسرههم روجر الثاني^(١٥٨٩) في إحدى الغارات البحرية في بحر الأرخبيل سنة ٥٤١ هـ. وألحقهم بمصانع النسيج في القصر الملكي وأمرهم بأن يعلموا رعاياه أسرار صناعتهم^(١٥٩٠)، ولاشك أنهم نقلوا إليهم القدرة على التعبير الصادق عن الطبيعة بالإضافة إلى الدقة في تنفيذ الزخارف.

على أنه يلاحظ رغم تمتع عناصر قطعة النسيج السابقة بقدر كبير من القرب إلى الطبيعة، إلا أن الفنان لم يكن موفقاً في التعبير عن الانفعالات النفسية للحدث، إذ يلاحظ أن علامات الخوف والهلع لم تظهر لأعلى الأوزة وقد غرس النسرين مخالبه في جسمها (شكل ٤٠٩)، ولا على الحيوان الآخر وقد وثب عليه الأسد ممسكاً به بمخالبه وأنيابه، وهو نفس الأسلوب الذي عولجت به بعض مناظر الانقضااض أو الاقتراس في الخزف الفاطمي، وقد مر بنا أن معالجة موضوعات الانقضااض أو الاقتراس على هذا النحو، ذات صلة وثيقة بالفنون الإيرانية منذ العصر الاخميني، كما كانت شائعة التمثيل في رسوم الخزف الإيراني المعاصر للفاطميين في مصر^٢.

ومن بين قطع النسيج الفاطمي ذات الزخارف المطبوعة، قطعة من نسيج القطن، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٥٩١)، تنسب إلى القرن الخامس أو السادس الهجري / ١١ - ١٢ م، تحتوي على شريطين بهما زخارف مطبوعة بمادة البرونز، الشريط العلوي منهما ضيق مطبوع عليه عبارة مكررة بخط كوفي تقرأ: "الملك لله". أما الشريط السفلي ففريض: وقوام زخرفته سطران كتابيان بخط كوفي في وضع متعاكس، ويحصران منطقة تحتوي على رسوم لحيوانات تعدو خلف بعضها. يتخللها دوائر بداخل كل منها رسم لظائر تخرج عصابة طائرة من رقبته^(١٥٩٢) (لوحة ١١٣).

وبالاحظ في رسوم الطيور بهذه القطعة أنها قريبة الشبه إلى حد كبير من رسم لظائر

ورد على إحدى الاسطوانات التي عثر عليها بقصر الجوسق الخاقاني بسامراء (شكل ٢٣). كما أن بعض رسوم الحيوانات في هذه القطعة امتازت باستطالة بدنها، وهى إحدى السمات التي كانت معروفة في رسوم الحيوانات في العصر السلجوقي. أما فيما يتعلق بعبارة "الملك لله" المكررة على قطعة النسيج، فقد كانت من الصيغ المحببة لدى الفاطميين^(١٥٩٣) (شكل ٤٠٧). وعلى الرغم من أن تلك الصيغة ظهرت قبل الفاطميين على المنسوجات العباسية في عهدى المعتضد (٢٧٩-٢٨٩هـ)، والمقتدر (٢٩٥-٣٢٠هـ)^(١٥٩٤)، كما وصلتنا على قطعة من النسيج تنسب إلى مصر في القرن الثالث الهجري / ٩م^(١٥٩٥)، فإن الفاطميين قد توسعوا في استخدام تلك الصيغة، وإذا كان من الممكن أن يُفسر ذلك لأسباب تتعلق بمذهب الفاطميين الشيعة، حيث كان للإمام على خاتماً نقش عليه عبارة "الملك لله"^(١٥٩٦)، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن تلك الصيغة كانت شائعة لدى الفاطميين منذ تواجدهم في بلاد المغرب، إلى الحد الذي قام فيه داعيهم هناك "أبو عبد الله الشيعي" بكتابتها على أفخاذ الخيول^(١٥٩٧).

وفيما له صلة بالمنسوجات ذات الزخارف المطبوعة، فمن الجدير بالذكر أنه عثر في حفائر الفسطاط على مجموعة من المنسوجات القطنية المطبوعة الواردة من بلاد الهند^(١٥٩٨)، منها قطعة تنسب إلى القرن السادس أو السابع الهجري / ١٢-١٣م، عليها زخارف قوامها رسوم لبط يدور بانتظام حول دائرة، مع وجود عناصر نباتية تملأ الفراغ^(١٥٩٩). وتؤكد تلك القطعة وغيرها من المنسوجات الهندية التي عثر عليها في مصر، ما سبق أن أشارت إليه الدراسة من استيراد مصر في العصر الفاطمي للمنسوجات الهندية^(١٦٠٠)، وإن كان لم يتوافر لدى الباحث ما يدل على تأثير تلك المنسوجات في المنسوجات الفاطمية، فإن ذلك ليس ببعيد. وذلك القول يمكن أن ينطبق أيضاً على المنسوجات التي استوردتها مصر من أرمينيا^(١٦٠١). أما فيما يتعلق بالمنسوجات الصينية، فعلى الرغم من توافر الأدلة التي تؤكد أيضاً إقبال الفاطميين على استيرادها^(١٦٠٢)، فليس من اليسير تعيين قدر تأثيرها على المنسوجات الفاطمية، وإن كان ثمة إشارات تفيد أن الفاطميين أقبلوا على تقليد المنسوجات الحريرية الصينية، فأنجبوا في دور طرزهم المنسوجات الحريرية ذات الألوان المتعددة واللامعة، والتي اشتهرت بها الصين. ومن الأمثلة الدالة على ذلك قطعة من نسيج الحرير تنسب إلى مصر في العصر الفاطمي، محفوظة في متحف "بروكسل"، عليها زخارف قوامها صفوف من الطيور المتقابلة، تفصل بينها مراوح نخيلية، ويعتينا من أمر هذه القطعة بوجه خاص ألوانها التي وصفت بأنها من نوع غير عادي، إذ اشتملت على أشربة أفقية من اللون الأزرق والأرجواني والأصفر والأحمر^(١٦٠٣) في هيئة متحدة التشكيل، متأثرة في ذلك بالمنسوجات الحريرية الصينية^(١٦٠٤).

ب- الأبسطه :

الأبسطه "Carpets" هي كل ما يبسط على الأرض ويعينها منها بشكل خاص نوعان، أولهما: "طنافس" "Pile Carpets"، وهى الأبسطه ذات الخمل أو الوبر المنسوجة من الكتان والصوف والقطن والحرير، وثانيهما: الحصر، وهو ما ينسج من مواد خاصة كالبردى أو خوص النخيل والحلف وغير ذلك من أنواع القش^(١٦٥).
١- وفيما يتعلق بالطنافس:

فقد وصنا منها مجموعة لا بأس بها، تنسب إلى الفترة قيد البحث. وتبلغ تلك المجموعة قرابة السبعة عشرة قطعة، اثنتان منها تنسبان إلى العصر الأموى، وواحدة تنسب إلى العصر الفاطمى، أما الباقي فينسب إلى العصر العباسى. وعلى الرغم من أن تلك الطنافس نالت بالدراسة عناية العديد من العلماء^(١٦٦)، فيبدو أن الحديث عن التأثيرات الفنية عليها شىء ليس بالهين، وربما يكمن ذلك فى بساطة الزخارف التى على هذه المجموعة، ومن ثم فلم يتوافر فيها - إلى حد ما - أحد أهم العوامل المعينة فى تتبع التأثيرات الفنية الوافدة. وعلاوة على ذلك فإن تلك الطنافس ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمواد الخام المنسوجة منها، وذلك بالإضافة إلى التصاقها الشديد بالأمور التقنية، وعلى الرغم من أن كليهما من الأمور التى يصعب الاختلاف عليها، فقد كانا من مواضع الشد والجذب بين بعض العلماء وخاصة فيما يتعلق بالناحية التقنية منهما.

وعلى أية حال فنظراً لوجود علاقات مشتركة بين معظم القطع موضع الدراسة، سواء من ناحية الزخارف الواردة عليها أو المواد الخام المنسوجة منها، أو التقنية المستخدمة فيها، سوف نتناول تلك الطنافس كل على حدة، موضحين وباختصار زخارفها وموادها الخام وتقنياتها، ثم يتم بعد ذلك الإشارة إلى ما يمكن تتبعه من تأثيرات فنية عليها.

• الطنفستان الأمويتان:

(١) جزء من صنفه محفوظه بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٦٧)، خيوط السداة فيها عن الكتان، واللحمة للنسيج التحتى من الكتان أيضاً، أما الوبرة فهى من خيوط الصوف المتصل السطح، وهذه الطنفه من النوع غير المعقود، ولا يظهر عليها أية عناصر زخرفية فيما عدا كلمة مكررة مرتين محصورة بين مستطيلات منفصلة، ويظهر من هذه الكتابة داخل كل مستطيل الحرفين الأولين من كلمة "مصر" منفذان بالخط الكوفى المزوى (شكل ٤١١)، أما حرف الراء فهو غير واضح بسبب أطراف الخميطة ذات اللون الأزرق الغامق المسدلة على أطراف حرف الراء ذى اللون السمى، وبعد رفع الخميطة المسدلة لوحظ أن حرف الراء ليس تام التعبير شأنه شأن الراء التى نراها على الفلوس الأموية ضرب "مصر". وترجع أهمية تلك الكتابة فى أنها تشير إلى أن مصر كانت مركزاً لإنتاج الطنافس الإسلامية المبكرة^(١٦٨).

(٣) جزء من صنفه، محفوظه بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٦٩)، السداة فيها من خيوط الكتان غير المصبوغ ومبروم إلى اليسار (S) واللحمة من خيوط الكتان المصبوغ

ومبروم إلى اليسار (S) وهذه الطنفسة من النوع الوبري المعقود. حسب طريقة العقدة التركية المعروفة باسم "جورديز" ^(١١٠)، ومن ثم فهي أقدم ما وصلنا من الطنافس الإسلامية ذات الخملة المعقودة. أما الزخارف التي عليها؛ فقوامها في المتن "Field" جزء من طائر محور، هو أقرب إلى الطاووس، ومن أسفله سطر كتابي بخط كوفى نصه "لرحمن... بن سديج"، وأسفل هذه الكتابة شريط ضيق؛ عليه زخرفة قوامها حرف (T) قائماً أو مقلوباً بالتبادل؛ وأسفل هذا الشريط الحاشية "Border" وتحتوى على وريدات محورة متكررة ^(١١١) (شكل ٤١٢، لوحة ١١٣).

• الطنافس العباسية:

(٣) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ^(١١٢)، السداة واللحمة من الكتان المبروم إلى اليسار (S)، والخملة من الصوف المعقود من نوع عقدة "جورديز"، وقوام الزخرفة عليها شريط عريض به كتابة كوفية، تقرأ [بركة] كاملة [نعمة]، محصور بين شريطين ضيقين مشنولين بصفين من حبيبات اللؤلؤ، ويعلو الشريط العلوى زخارف هندسية؛ قوامها أشكال معينة أو مسدسات ^(١١٣) (شكل ٤١٣).

(٤) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ^(١١٤)، السداة من القطن غير المصبوغ والخيوط فيها مبرومة إلى اليمين (Z)، واللحمة أيضاً من القطن غير المصبوغ والمبروم إلى اليمين (Z). والعقد على خيوط اللحمة، وتظهر من الخلف صفوف العقد طولية بين خطوط السداة السمكية، والقطعة تمثل جزءاً من طنفسة صوف، وقوام زخارفها في المتن أشكال هندسية نجمية متصلة الرؤوس بداخلها أشكال معينة، وبأعلى المتن شريط به نص كتابي "... الله [مما]، يعلوه الحاشية وقوام زخرفتها أشكال هندسية أشبه بخلايا النحل ^(١١٥) (شكل ٤١٤).

(٥) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ^(١١٦)، السداة واللحمة من خيوط الكتان المبروم إلى اليسار (S)، والعقد على اللحمة في شكل حرف (U)، أما زخارفها فقوامها في منتصف المتن؛ دائرة كبيرة بداخلها شكل نجمي في مركزه دائرة، وبأعلى المتن نص كتابي بخط كوفى يقرأ: "... [مد ولأثبتت معشاً و]...", وبأعلى النص شريط ضيق تزينه حبيبات اللؤلؤ، وفي أعلاه شريط واسع عليه زخارف هندسية من مثلثات كبيرة بداخلها مثلثات أصغر ^(١١٧) (شكل ٤١٥).

(٦) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ^(١١٨)، وبمنتها نص كتابي بخط كوفى يقرأ: "... معشياً وخلصه..."، وهذه الكتابة مماثلة للكتابة في القطعة السابقة، مما دعا إلى القول بأن ناسج القطعتين شخص واحد، ويحد المتن من جهتين شريطان ضيقان مزينان بصفين من حبيبات اللؤلؤ، أما الحاشية فقوام زخرفتها شكل معين بأسفل منتصفه شجرة نخيل، يعلوها مجموعة دوائر متحدة المركز ^(١١٩) (شكل ٤١٦، لوحة ١١٤).

(٧) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ^(١٢٠)، السداة من الكتان غير منظم البرم، واللحمة من الكتان أيضاً مبروم إلى جهة اليسار (S) العقدة تظهر على

اللحمة مختفية من الظهور بين خيوط السداة الضويلة. أما الزخارف فقوامها فى المتن أشكال معينة كبيرة متصلة الرؤوس، وبداخلها معينات صغيرة، ويعلمو المتن شريط عريض به نص كتابى بخط كوفى، اختلف فى قراءته، فقرأ البعض " [سنة] اثنتين و [مائة] ". وقرأ البعض الآخر " [سنة] اثنتين و [مائتين] ". ويرى آخرون أنها تقرأ " [سنة] ست [ومائتين] " [وبأعلى] الشريط السابق. شريط آخر عريض بداخله صفين من حبيبات اللؤلؤ^(١٦٢) (شكل ٤١٧، لوحة ١١٥).

(٨) جزء من طنفسة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٦٣). السداة مجموعة من خيوط الكتان قوية وغير مبرومة. اللحمة كتان من خيوط مبرومة إلى اليسار (S) والعقدة على خيوط اللحمة. ويظهر من متن الطنفسة شكل عروحة تخيلية ووريدة رباعية البتلات، ويحيط بالمتن إطار به نص كتابى بخط كوفى يقرأ: "بسم الله بركة من الله مما..."^(١٦٤) (شكل ٤١٨، لوحة ١١٦).

(٩) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٦٥). السداة واللحمة من الكتان المبروم إلى جهة اليسار (S)، وعلى هذه القطعة نص كتابى بخط كوفى يقرأ: "..... بن حبشى مولى أمير المؤمنين"^(١٦٦) (شكل ٤١٩، لوحة ١١٧).

(١٠) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٦٧). السداة واللحمة من الكتان، والبرم إلى جهة اليسار (S)، والعقدة على اللحمة، وقوام زخرفتها من أعلى شريط يشغله صفان من حبيبات اللؤلؤ، ثم يليه شريط عريض مزين بزخارف هندسية من خيوط متقاطعة تشكل هيئة مسدسات تحصر فى وسطها معينات، وبأسفل هذا الشريط شريط آخر يشغله صفان من حبيبات اللؤلؤ. وبطرفه شكل مربع^(١٦٨) (شكل ٤٢٠، لوحة ١١٧).

(١١) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٦٩). خيوط السداة من الكتان غير مجمع وغير مبروم، واللحمة من الكتان المبروم إلى جهة اليسار (S)، وقوام زخرفتها شريطان ضيقان من أعلى ومن أسفل ويشغل كلا منهما صف من حبيبات اللؤلؤ، وفى الوسط شريط عريض يشغله أربعة صفوف من حبيبات اللؤلؤ^(١٧٠) (شكل ٤٢١).

(١٢) جزء من طنفسة محفوظة فى "Röhss Museum" بمدينة جوتنبرج "Gothenburg" بالسويد^(١٧١). وخيوط السداة واللحمة من القطن المبروم إلى جهة اليمين (Z)، الوبرة إما من الصوف، أو الصوف وقليل من القطن^(١٧٢). وقوام زخرفتها شريط عريض يحتوى على أشكال معينات متصلة الرؤوس بداخل كل منها معينات صغيرة، ويليه حافة ضيقة يشغلها صف من حبيبات اللؤلؤ (شكل ٤٢٢).

(١٣) جزء من طنفسة محفوظة فى "National Museum" بمدينة استكهولم "Stockholm" بالسويد^(١٧٣). خيوط السداة واللحمة فيها من الكتان، والبرم إلى جهة اليمين (Z). والوبرة من الصوف^(١٧٤). أما زخارفها فقوامها فى المتن أشكال هندسية سداسية، ثم حاشية تشغلها أشكال معينات. ثم حافة يشغلها صف من حبيبات اللؤلؤ (شكل ٤٢٣).

(١٤) طنفسة كاملة تقريباً محفوظة في متحف المنسوجات بواشنطن^(١٦٣٥)، وهي طنفسة من النوع الوبري غير المعقود، وخيوط السداة فيها من الكتان، واللحمة غالباً من الصوف مع قليل من الكتان في الحافة، أما الزخارف فقوامها منطقة مربعة في المنتصف، عليها زخارف غير واضحة بسبب التلف، وإن كان في الغالب زخارف نباتية قوامها مراوح نخيلية، ويحيط بهذا المربع إلى الخارج صف من الشرافات المسننة، ثم إطار عريض مشغول بنص كتابي بخط طوفاي يقرأ: "بسم الله بركة من الله مما عمل"^(١٦٣٦) [في] طراز أخميم سنة ثلث ومائتي^(١٦٣٧)، وبخارج هذا النص حاشية تبقى منها جانب واحد عليه زخارف قوامها صفان من حبيبات اللؤلؤ (شكل ٤٢٤).

(١٥) جزء من طنفسة محفوظة في متحف المنسوجات بواشنطن^(١٦٣٨)، وهي من النوع ذي الخملة المعقودة، والعقدة فيها على خيوط اللحمة^(١٦٣٩)، وهي مشابهة للقطعة السابقة من حيث التصميم العام للزخارف، حيث المساحة الوسطى المحاطة بنص كتابي بخط كوفي، يحيط به إطار من أعلى على هيئة السبعات والثمانينات المتصلة، وفي الجانبين صف من المعينات المتصلة الرؤوس، ويحيط بالحافة صف من حبيبات اللؤلؤ^(١٦٤٠).

(١٦) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف المنسوجات بواشنطن^(١٦٤١)، من نفس نوع القطعة السابقة، وبنفس الأسلوب التقني، ومما يشابهها كذلك من حيث التصميم العام للزخارف: نفس المساحة الوسطى المحاطة بالنص الكتابي ذي الخط الكوفي، والذي ظهر عليه بوضوح كلمة "مصر" ويحيط بالنص الكتابي إطار عريض، ثم صف من حبيبات اللؤلؤ^(١٦٤٢).

• الطنفسة الفاطمية:

(١٧) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، وهي من النوع ذي الخملة المعقودة، والعقدة فيها مربوطة حول خيط واحد من خيوط السداة، والقطعة تزينها زخارف تشبه الدنتلة وشرائط من المثلثات والأقراص المستديرة، وعليها شريط من الكتابة الكوفية والتي تظهر حروفها بشكل أكثر تطوراً من الحروف في العصر العباسي، ومن ثم بُسبب القطعة إلى العصر الفاطمي، في القرنين ٥-٦هـ / ١١-١٢م^(١٦٤٣).

وبعد هذا العرض الموجز لقطع الطنافس التي وصلتنا من الفترة قيد البحث؛ فسوف نتبع ما يمكن أن يدلى به فيما يتعلق بالتأثيرات الفنية الوافدة عليها، سواء من حيث الزخارف أو المواد الخام أو طريقة الغزل، أو الأسلوب التقني المستعمل فيها.

ولعل أهم ما يلفت النظر في زخارف هذه الطنافس أنها اقتصرت - عدا واحدة - على الزخارف الهندسية والنصوص الكتابية، وربما كان في تلازم هذين النوعين من الزخارف في تلك الطنافس؛ أن مقتنيها ممن يؤثرون البعد على استعمال رسوم الكائنات الحية في مقتنياتهم؛ أي كان الهدف من ذلك سواء أكان دينياً أو اجتماعياً أو غير ذلك.

ومن ناحية أخرى فإن زخارف الطنفسة الأموية، التي وردت عليها رسوم الكائنات الحية، كانت وثيقة الصلة بالرسوم والزخارف المعاصرة، حيث إن رسم الطائر عليها - والمرجح أنه كان طاووساً - (شكل ٤١٢، لوحة ١١٣)، قريب في هيئة من بعض الرسوم

المشابهة التي وردت على المنسوجات المصرية في عصر الانتقال^(١٦٤). ومن الجدير بالذكر أن رسوم الطوائف هذه كانت من العناصر الزخرفية المعروفة في الفن الساساني، والفن البيزنطي والقبلي^(١٦٥). ومن ناحية أخرى فمن بين الزخارف الواردة على هذه الطنفسة، زخرفة على هيئة حرف (T) قائماً أو مقلوباً بالتبادل (شكل ٤١٢)، وهذا العنصر الزخرفي يذكرنا بشارة المسيحية المحورة التي ظهرت على الدنانير البيزنطية الإسلامية التي ضربت خلال تعريب السكة على يد الخليفة عبد الملك بن مروان بين سنة ٧٤هـ و ٧٧هـ، حيث حذف الفنان رأس الصليب فأصبح على هيئة حرف (T). ومن ناحية أخرى فإن الوريدات التي ظهرت على هذه الطنفسة ذات صلة بالزخارف الهلنستية التي نفذت على المنسوجات المعاصرة في مصر^(١٦٦).

وإذا كانت زخارف تلك القطعة الأموية ذات صلة وثيقة بالزخارف الأموية المعاصرة، فإن زخارف الطنافس العباسية جاءت متواكبة أيضاً مع الزخارف على بعض التحف المصرية المعاصرة من ناحية، كما أنها ذات صلة وثيقة بفنون سامراء من ناحية أخرى، حيث وجدت منفذة على الجدران، وكذلك على بعض الفنون التطبيقية. فقد لوحظ أن الزخارف التي على هيئة شبكة المعينات كانت من أهم العناصر الزخرفية المنفذة على هذه الطنافس العباسية (الأشكال ٤١٧، ٤٢٠، ٤٢٢، ٤٢٣)، ومثل هذا النوع من الزخارف عُرف في رسوم الخزف ذي البريق المعدني المصري المعاصر (الأشكال ٨٩-٩١). والحق أنه كان شائعاً كل الشيوع في سامراء، حيث وصلنا نماذج عديدة منه سواء في الزخارف المحفورة على الجص^(١٦٧) (الأشكال ٤٢٥-٤٢٧) أو المرسومة عليه بالألوان المائية^(١٦٨).

ومن ناحية أخرى فقد ظهرت على بعض هذه الطنافس العباسية تقسيمات هندسية قوامها أشكال نجمية وسداسية (الأشكال ٤١٣-٤١٥، ٤٢٣)، ومثل هذه التقسيمات والأشكال كانت من الظواهر الزخرفية الملموسة في رسوم سامراء الجصية^(١٦٩). ولعل أهم ما يلفت النظر في زخارف الطنافس العباسية أن حبيبات اللؤلؤ كانت أكثرها تمثيلاً (الأشكال ٤١٣، ٤١٥-٤١٧، ٤٢٠، ٤٢٤)، وعلى الرغم من أن زخرفة حبيبات اللؤلؤ ذات أصل ساساني، فيمكننا وباطمئنان أن نسب ظهورها المكثف في الفنون المصرية العباسية بوجه عام وعلى تلك الطنافس بوجه خاص، إلى التأثير بفنون سامراء، إذ كانت تلك الزخرفة شائعة فيها إلى أبعد حد، خاصة في حليات جدرانها سواء المرسومة بالألوان المائية أو المحفورة على الجص، بل ومن الجدير بالذكر أن أسلوب تنفيذ زخارف حبيبات اللؤلؤ في الطنافس العباسية جاءت على نفس هيئة تمثيلها في الزخارف المحفورة على الجص في سامراء، إذ كانت على هيئة حبيبات المسبحة داخل إطارات ضيقة تحيط بالمساحات العريضة المشتملة على الزخارف الرئيسية^(١٧٠).

ومن الجدير بالذكر أن "Lamm" قد اتخذ زخارف بعض هذه الطنافس العباسية- التي عثر عليها في مصر- بالإضافة إلى المواد الخام المنسوجة منها، قرينة على أنها غير مصرية الأصل؛ وأنها مستوردة من الخارج، حيث يرى أن تصميم هذه الطنافس أقرب بلا شك إلى الفن العراقي (وبالتأكيد الساساني) من الفن المصري؛ لفصوف حبيبات اللؤلؤ فيها

مطابقة للزخارف الساسانية، كما أن تصميم المعينات بها متماثلة مع رسوم سامراء^(١٦٥١). ومن ناحية أخرى فقد أشار إلى بعض الأدلة التي تفيد بوجود صناعة الطنافس في العراق، وأسهب في توضيح ازدهار صناعة الطنافس في إيران، وخرج بنتيجة تفيد باحتمال استيراد هذه الطنافس من إيران^(١٦٥٢).

وعلى الرغم من احتمال أن تكون بعض هذه الطنافس التي عُثر عليها في مصر مستوردة من العراق أو إيران^(١٦٥٣)، فيبدو أنه من الصعب اتخاذ الزخارف الواردة عليها قرينة على ذلك، إذ أن مثل هذه الزخارف كانت شائعة التمثيل في الفنون المصرية وخاصة الطولونية منها، حيث كانت مشبعة بالتأثيرات العراقية السامرائية - كما سبقت الإشارة في غير موضع - ولكن الاعتقاد بعدم مصرية بعض هذه الطنافس بناءً على المادة الخام المنسوجة بها، تعد من القرائن القوية التي ربما تدعم احتمال كون هذه الطنافس مستوردة من الخارج، وإن كان من الصعب القطع بوجه حاسم في هذا الشأن، كما سيتبين عند دراسة المادة الخام في هذه الطنافس.

أما فيما يتعلق بالكتابات المنفذة على هذه الطنافس المبكرة، فقد لوحظ أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمميزات الكتابات الحجازية، أو بمعنى آخر المشبعة بالتأثيرات النبطية. وهى نفس المميزات التي سبق ذكرها عند تناول التأثيرات الفنية الوافدة على كتابات شواهد القبور المصرية. ومن هذه التأثيرات النبطية التي نجدها في كتابات هذه الطنافس، خلو الحروف من الإعجام (الأشكال ٤١١ - ٤٢٤)، واسقاط ألفات المد، كما هو الحال في كلمة "الرحمن" (شكل ٤١٢)، وفي هيئة كتابة حروف "الحاء" وأخواتها؛ كما هو في كلمات "الرحمن، سديج" (شكل ٤١٢)، و"حبشى" (شكل ٤١٩). كما نجد التأثيرات النبطية أيضاً في تزويد "الألفاظ" المبتدئة بعقف متجه إلى اليمين بأسفل نهاية الحرف؛ كما هو الحال في كلمة "الله" (شكل ٤١٤)، و"اثنتين" (شكل ٤١٧) و"الله" (شكل ٤١٨)، و"أمير" و"المؤمنين" (شكل ٤١٩) و"الله" و"طراز" و"أخميم" (شكل ٤٢٤). كما كتبت حروف "الدال" و"الكاف" بهيئة متشابهة، كما هو الحال في الكلمات "سديج" (شكل ٤١٢)، و"بركة" (شكل ٤١٣)، و"مد" (شكل ٤١٥)، و"خلد" (شكل ٤١٦)، و"بركة" (شكل ٤١٨)، و"بركة" (شكل ٤٢٤)، وذلك يعد أيضاً من سمات الكتابات النبطية. كما نجد هذه التأثيرات أيضاً في إسقاط بعض الحروف القائمة عن مستوى السطر؛ كما هو في كلمات "معشياً" (شكل ٤١٥)، و"معشياً" و"عد" (شكل ٤١٦)، و"ماتتى" (شكل ٤٢٤). ونجد التأثيرات النبطية كذلك في طريقة رسم حرف "الياء" النهائية بصورة راجعة؛ كما هو الحال في كلمتى "فى" و"ماتتى" (شكل ٤٢٤).

ومن الجدير بالذكر أن هذه الكتابات ذات التأثيرات النبطية، وإن شئنا الدقة الكتابات ذات الخصائص الحجازية، وجدت ممثلة خير تمثيل، على تلك الطنفسة التي عُثر عليها في "أخميم" بصعيد مصر (شكل ٤٢٤). وإذا كانت هذه الطنفسة المؤرخة بعام (٢٠٣هـ / ٨١٨ - ٨١٩م) تعد من أهم وأنفى الوثائق في تاريخ صناعة النسيج الإسلامى المبكر، نظراً لاحتوائها على كتابات تشير إلى مكان عملها؛ "مما عمل فى طراز

أخميم^(١٦٥٤). فإنها تشكل أيضاً بالنسبة لنا وثيقة ذات دلالات خاصة سواء من الناحية التاريخية أو الفنية. فإذا كان يصعب رد صناعة تلك الطنفسة العريضة إلا لنساجي أخميم - ليس من المهم أن نسال ما إن كانوا محتفظين بعقيدتهم المسيحية أم اعتنقوا الدين الإسلامي - ذلك الإقليم ذو الشهرة الواسعة في صناعة المنسوجات - فإن براعة تنفيذ الكتابات على هذه الطنفسة؛ رغم صعوبة تنفيذها على مثل هذا النوع من الفنون^(١٦٥٥)، بالإضافة إلى تشعبها بميزات الكتابات الحجازية. لهو أكبر دليل على تغلغل العناصر العربية في ذلك الإقليم من ناحية، ودورهم الفني الملموس من ناحية أخرى. إذ يصعب الاعتقاد أن منفذى هذه الكتابات - بما عليها من مميزات حجازية. وخلوها من الأخطاء الكتابية - قد أتموها بشكل عشوائي أو نقلوها عن نماذج أخرى، بل من المرجح أنهم استرشدوا في ذلك ببعض العرب الذين فطموا على تلك الكتابات العربية. وإذا أضفنا إلى ما تقدم خلوه هذه الطنفسة من رسوم الكائنات الحية، وتوافق زخارفها مع ذوق العرب المسلمين، لأدركنا أن احتمال التأثير العربي وارد في هذا المجال، بل وليس من المستبعد أن يقوم صناع مثل تلك "طننافس" بالاستعانة ببعض العرب؛ ويوكلوا إليهم العمل في تصميم بعض هذه الزخارف وخاصة الكتابية منها، وإذا كنا لا نملك الدليل الذي يدعم هذا الرأي. فإننا نملك من الأدلة ما يؤكد بازدهار صناعة المنسوجات في الجزيرة العربية - خاصة في اليمن والحجاز - وأن هذه الصناعة كانت قائمة بلا شك على أكتاف هؤلاء العرب، بل إن دور عرب اليمن كان ملموساً في ازدهار وتطور صناعة النسيج بالكوفة في أوائل العصر الإسلامي، وذلك على إثر انتقالهم من موطنهم الأصلي واستيطانهم بها^(١٦٥٦). وربما فيما تقدم ما يجعلنا نتساءل - على استحياء - هل قام بعض العرب النازحين من اليمن أو الحجاز بالعمل في مصانع إنتاج المنسوجات والطننافس الخاصة بالأقباط، كطراز أخميم على سبيل المثال؟!

أما وإن انتقلنا إلى المواد الخام التي صنعت منها هذه الطننافس، فقد لوحظ أن خيوط السداة واللحمة كانت في أكثرها من الكتان، أما الخملة فكانت من الصوف^(١٦٥٧)، والقليل منها كانت خيوط السداة واللحمة من القطن والخملة من الصوف^(١٦٥٨)، وقد رجح "Lamm" نسبة القطع المستخدم فيها الكتان إلى مصر، بينما يرى أن ما استخدم فيه القطن فهو من صناعة غير مصرية ومستوردة من الخارج^(١٦٥٩)، خاصة أن تصميمها الزخرفي تغلب عليه المسحة العراقية أو الإيرانية^(١٦٦٠). وإذا كانت قد سبقت الإشارة إلى أن نسبة هذه القطع إلى غير مصر بناء على الزخارف، أمر يصعب الأخذ به، فإن نسبتها إلى غير مصر بناءً على المواد الخام المستعملة في نسجها، فهو أمر غير محسوم أيضاً، رغم اتفاق الباحث مع وجهةه، وربما الذي يدعونا إلى التمهّل في الجزم بنسبة القطع القليلة التي استخدم فيها القطن لغير مصر. ما سبقت أن أوردته الدراسة من أدلة ترجع أن القطن لم يكن غريباً على مصر خاصة بعد دخول العرب إليها، بل وعلى أقل تقدير كانت تستورده من مراكز زراعته في العراق وإيران واليمن^(١٦٦١)، ومن ثم يستعمل في نسج الأقمشة والطننافس.

أما من ناحية غزل خيوط تلك الطننافس، فقد لوحظ أن بعضها كان مبروماً، إلى جهة

اليسار (S)^(١٦٦)، والبعض الآخر كان مبروماً إلى جهة اليمين (Z)^(١٦٧). وقد سبقت الإشارة إلى أن الأسلوب المصرى الصميم فى برم الخيوط هو البرم جهة اليسار (S)، وأن أسلوب البرم إلى جهة اليمين (Z) ظهر فى مصر خلال العصر العباسى، خاصة بعد مجئ أحمد بن طولون إليها^(١٦٨). وهو أمر أكدته الأدلة المادية فى الأقمشة المصرية، كما تؤكد أيضاً الطنافس موضع البحث، إذ أن البرم إلى جهة اليمين (Z) ظهر إلى جانب البرم إلى جهة اليسار (S) فى الطنافس العباسية.

ومن الجدير بالذكر أنه لوحظ أن طنفتين من الطنافس العباسية التى دخل القطن فى نسجها^(١٦٩)، قد تميزتا بالبرم إلى جهة اليمين (Z)، وتلازم خامة القطن مع البرم إلى جهة اليمين (Z) فيهما، ربما كانا قرينة على ما ذهب إليه "Lamm" من أنهما من القطع المستوردة من الخارج. وإن كان الأصل المصرى لهما لا يزال قائماً وذلك فى ضوء ما إن ثبت صحة الاعتقاد بأن القطن كان من المواد الخام المتوافرة فى مصر خلال هذه الفترة، كما أن البرم إلى جهة اليمين (Z) كان مستخدماً فى المنسوجات العباسية بمصر كما سبقت الإشارة، وذلك بتأثير من العراق على الأرجح.

وأخيراً فقد لوحظ أن بعض تلك الطنافس الإسلامية المبكرة من النوع ذى الخملة غير المعقودة وبعضها الآخر من النوع ذى الخملة المعقودة^(١٧٠) على السداة أو ملتفة حول اللحمة.

وبعينا بوجه خاص تناول ذلك النوع ذى الخملة المعقودة، وعلى الرغم من اختلاف الآراء حول أصل موطن هذا النوع من الطنافس فقد بات من المتفق عليه أن أصل موطنه هو التركستان الصينية بآسيا الوسطى، حيث عثر فى منطقة "طرفان" على قطع صغيرة من الطنافس ترجع إلى المدة الواقعة بين القرنين الثالث والسادس الميلادى، وكانت الخملة فيها مكونة من خصل من الصوف معقودة حول خيوط السداة^(١٧١). وهى نفس الطريقة التى اتبعت فيما بعد فى عمل الطنافس الإسلامية المختلفة فى العصور الوسطى من تركية وإيرانية وقوقازية ومصرية وهندية وأندلسية^(١٧٢).

ومما استرعى انتباه أحد العلماء أن بعض قطع الطنافس الإسلامية المبكرة التى عثر عليها فى الفسطاط، ومنها إحدى القطعتين الأمويتين^(١٧٣) كانت من النوع ذى الخملة المعقودة حول خيوط السداة، أى أنها تسير حسب الطريقة التى اتبعت فى منطقة "طرفان" بالتركستان الشرقية، وفى محاولة منه لتفسير ذلك تساءل عما إن كانت مثل هذه القطع مستوردة ولم تصنع فى مصر، إذ أن العثور عليها فى الفسطاط لا يقطع بمصريتها، ولكن اتضح من خلال زخارفها وكتابات وألوانها أنها مصرية بدون شك، وقد دعت تلك النتيجة إلى أن يتساءل مرة أخرى عما إن كان قد جاء إلى مصر فى أوائل العصر الإسلامى من أواسط آسيا من يحدد صنع الطنافس وعمل الخملة على السداة ونشر هذه الصنعة فى البلاد، ثم أقبل بعض المصريين على استعمالها؛ حيث وجدوها أسهل من طريقتهم القديمة فأقبلوا عليها بالتدريج حتى طغت على طريقتهم القديمة وحلت محلها^(١٧٤).

وواقع الأمر أن احتمال وفود بعض صناع الطنافس من أواسط آسيا إلى مصر فى

العصر الأموي هو أمر وارد، كما أن احتمال انتقال هذه الطريقة من أواسط آسيا عن طريق بعض الصلات الحضارية الأخرى بين الأمويين وتلك المنطقة هو أمر وارد أيضاً، وقد مر بنا بما كان من صلات وثيقة بين الأمويين ومنطقة آسيا الوسطى^(١٦٧). ولكن في نفس الوقت يجب أن نقر بصعوبة الأخذ بهذا الرأي إذ ينقصه الدليل الذي يؤيده.

ومن الأمور الجديرة بالاهتمام أن بعض قطع الطنافس موضع الدراسة^(١٦٧) اتبعت طريقة العقدة التركية المعروفة باسم "جورديز" أي أنها عقدة تلتف حول سدايتين (شكل ٤٢٨)؛ وأن القاسم الأكبر من الطنافس العباسية كانت العقدة فيها تلتف حول اللحمية في شكل حرف (U)^(١٦٧)، ومن المعتقد أن هناك ارتباطاً بين هذه العقدة والعقدة الأسبانية التي تلتف حول سداة واحدة^(١٦٨) (شكل ٤٢٩ أ. ب). ومن المعروف أن الطنافس في أسبانيا اختصت بنوع معين من العقد، أصطلح على تسميته بالعقدة الأسبانية "The Spanish Knot"^(١٦٩)، وهي تختلف عن العقدة التركية "جورديز" (شكل ٤٢٨)، وعن العقدة الفارسية "سنا" (شكل ٤٣٠)، في أن الخصل فيها - الأسبانية - تعقد على خيط واحد عن خيوط السداة - كما سبقت الإشارة - في حين أنها تعتقد على خيطين متجاورين من هذه الخيوط في كل من العقدة التركية والفارسية^(١٦٩).

وإذا كان من الثابت أن هناك علاقة بين طريقة عمل عقد بعض الطنافس العباسية - التي عُثر عليها بالفسطاط - مع العقدة الأسبانية، فقد لوحظ أن تلك العلاقة لم تقتصر على الناحية التقنية بل تعدتها أيضاً إلى الناحية الزخرفية. ولكن أقدم ما وصلنا من الطنافس الأسبانية تنسب إلى القرن السادس - السابع الهجري / ١٢ - ١٣ م^(١٧٠)، كما يلاحظ أن الطنافس الأسبانية التي تُعرف باسم الزهرة والقلعة "Flower and Castle" أو كنيس اليهود "Synagogue"، والتي تؤرخ بالقرن الثامن الهجري / ١٤ م، ولها إطار خارجي بن صغان من حييات اللؤلؤ^(١٧١) بنفس الأسلوب الذي وجد في بعض قطع الطنافس العباسية. (الأشكال ٤٢٠ - ٤٢٤). كما لوحظ أن لطنفة "السيناجوج" إطار عبارة عن شريط يحتوى على كتابة بخط كوفي، وهو نفس الأسلوب الذي وجد في طننفة مصرية محفوظة في متحف المتروبوليتان بنيويورك^(١٧٢) تنسب إلى العصر الفاطمي^(١٧٣).

وعلى الرغم من الارتباط الشديد بين الطنافس العباسية التي عُثر عليها في الفسطاط. مع الطنافس الأسبانية سواء من ناحية التقنية أو الزخرفية، فقد اختلفت آراء العلماء اختلافاً يبنياً في تفسير ذلك الارتباط، وإلى من يرجع فضل التأثير في الآخر، والحق أن ما ذكره "عبد الرحمن فهمي" في هذا الشأن خير دليل على صعوبة الجزم في تلك القضية، حيث ذكر: "وسبغ الارتباط بين سجاجيد الفسطاط والسجاجيد الأسبانية في حاجة إلى تفسير أسباب قيامه"^(١٧٤).

وقد تناول "جمال محمد محرز" إشكالية الارتباط بين الطنافس المصرية والطنافس الأندلسية وذكر أن قطع الطنافس التي عُثر عليها في الفسطاط والموزعة بين متحف الفن الإسلامي ومتحف المتروبوليتان بنيويورك ومتحف النسيج بواشنطن، "ينسب ما هو محفوظ منها في المتحفين الأولين إلى مصر في العصر الفاطمي"^(١٧٥)، وهو قول مخالف

لآراء العلماء التي تناولت تلك القطع، إذ أنهم لم ينسبوا سوى قطعة متحف المتروبوليتان إلى العصر الفاطمي، بينما قطع المتحف الإسلامي نسبت إلى العصر العباسي عدا قطعتين نسبتا إلى العصر الأموي^(١٦٨٣). وإذا كان اختلاف تأريخ تلك الطنافس أمراً وارداً، فإن "جمال محمد محرز" قد ذكر بعد إشارته السابقة مباشرة، أنه: "في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة عليها تاريخها، غير أن رقم المئات غير تام، ولكن يتضح من نوع الخط أن تاريخها هو سنة ٢٠٢ هـ (٨١٧-٨١٨ م) وليس ١٠٢ هـ^(١٦٨٤). أي أنه أقر بذلك أن قطعة متحف الفن الإسلامي السابقة من العصر العباسي، عكس ما ذكره آنفاً بأن جميع قطع متحف الفن الإسلامي تُنسب إلى العصر الفاطمي.

ومن ناحية أخرى فيشير "جمال محمد محرز" إلى أن "كونل" ذهب أخيراً إلى نسبة ما هو محفوظ من هذه القطع في متحف النسيج بواشنطن إلى الأندلس في القرن السادس الهجري / ١٢ م، ورأى - أي كونل - أن القطع التي بمتحف القاهرة مستوردة من الأندلس. ويذكر أنه لا يتفق مع "كونل" فيما ذهب إليه وذلك للاختلاف الواضح بين قطع متحف الفن الإسلامي وقطع متحف النسيج بواشنطن، إذ أن خيوط اللحمة والسداة في قطع متحف القاهرة صنعت من الكتان في حين صنعت هذه الخيوط في طنافس متحف النسيج بواشنطن من الصوف^(١٦٨٥). وإذا كان هذا التبرير منطقياً فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن إحدى الطنافس المؤكد نسبتها إلى مصر في هذا العصر العباسي "مما عمل في طراز أخميم سنة ثلث ومائتي"^(١٦٨٦) كان الصوف هو المادة الرئيسية في خيوط لحماتها، وعلاوة على ذلك فإن الصوف كان مستعملاً في وبرة تلك الطنافس المصرية، وليس هناك ما يمنع استعماله في خيوط السداة واللحمة فيها وفي غيرها من الطنافس.

وعلى أية حال فقد حاول "جمال محمد محرز" جاهداً أن يثبت "فضل مصر على صناعة السجاد بأسبانيا" في مقالة موجزة بنفس هذا العنوان، وعلى الرغم من أن الباحث لا يجد غضاظة في احتمال ما ذهب إليه "جمال محمد محرز" فإنه يرى أن ذلك الموضوع من الأهمية بحيث يصعب التصدي له في مقالة موجزة للغاية، ربما إن جاز القول "موجزة إيجازاً مخلأ". ومما ذهب إليه أن أصل العقدة الأسبانية إنما هو مصر، وقد انتقلت إلى الأندلس حين أقطع النواحي "أبو الخطار حسام الدين بن ضرار الكلبى" في عام ١٢٥ هـ / ٧٤٢ م إقليم "تدمير" إلى بعض المصريين؛ الذين قاموا بتعليم أهله صناعة السجاد^(١٦٨٧). ولكن ليس فيما ساقه من أدلة ما يدعم تلك النتيجة - الخطيرة - التي ذهب إليها، إذ اكتفى بالإشارة إلى تأثر زخارف بعض قطع المنسوجات الأموية الأندلسية - كمئزر الخليفة هشام الثاني المؤيد - بزخارف المنسوجات الفاطمية، ويرى أن مصادر هذا التأثير إما تقليد التحف المصرية التي كانت تصل إلى الأندلس، أو انتقال الصناع المصريين إلى هناك^(١٦٨٨). ثم أشار بعد ذلك إلى ما ذكره المؤرخون من ازدهار صناعة الأبطة في مصر خلال العصر الفاطمي^(١٦٨٩).

ولكن يبدو أنه من الصعب الاعتقاد بأن طريقة العقد انتقلت من مصر في سنة ١٢٥ هـ / ٧٤٢ م إلى الأندلس بدون أي دليل تاريخي أو مادي يدعمها، ثم محاولة تأكيد الأثر

المصري بالقفز إلى أدلة ترجع إلى العصر الفاطمي. وربما يزيد من الأمر صعوبة أن "جمال محمد محرز" اعتبر أن ما عثر عليه من طنافس في القسطاط إنما يرجع إلى العصر الفاطمي. وعلى أية حال فإن كان من الثابت بحق أن التأثير الفاطمي ظاهر في الفنون الأموية بالأندلس، وأن بعض الصناع المصريين انتقلوا من مصر إلى الأندلس، وأن صناعة الطنافس كانت مزدهرة في مصر خلال العصر الفاطمي. فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن التأثير الأموي الأندلسي كان واضحاً وجلياً في شتى أنواع الفنون الفاطمية، كما أن انتقال فنانيين من الأندلس إلى مصر في العصر الفاطمي هو أمر لا شك فيه، أما بالنسبة لصناعة الطنافس في الأندلس، فإذا كان "جمال محمد محرز" اعتبر ما ذكره "اليعقوبي" من مدح لأبسطة أسيوط. وما ذكره "المقريزي" من أن أبسطة القلمون كانت من بين مفروشات القصر الفاطمي، دليلاً على ازدهار تلك الصناعة في مصر خلال العصر الفاطمي. فإن المصادر التاريخية كما يشير "محمد عبد العزيز مرزوق" قد أسهبت في التأكيد على ازدهار تلك الصناعة في الأندلس أيضاً، فقد ذكر - على سبيل المثال "ابن حوقل"، أنه كان يصنع بالأندلس أحسن أنواع الطنافس المحفورة^(١٦٩٠)، كما ذكر "ياقوت الحموي" أنه كان ينسب إلى بسطة - بخرناطة - المصليات البسيطة، وذكر "الحميري" أنه كان يصنع في مدينة بسطة، الأبسطة المصنوعة من الديباج الذي لا نظير له، كما ذكر أن الأندلسيين في مدينة مرسية كانوا يصنعون بسطاً غالية وجميلة، وأن لأهل مرسية مهارة لا تبارى في عمل وزخرفة هذه البسط، وقد وصف لنا "المقري" هدية بعث بها الناصر إلى أحد الأمراء بأنها كانت تحتوى على ثلاثين بسطاً من الصوف كل منها عشرون ذراعاً من ألوان مختلفة، ومائة قطعة من المصليات من أنواع مختلفة، كما أشار نقلاً عن "ابن سعيد" إلى نسج أهل الأندلس للأبسطة التي كانت تُعمل في مدينة تننالة - بمرسية - وكانت تباع في بلاد الشرق بأثمان مرتفعة^(١٦٩١). وهى إشارات تؤكد ازدهار صناعة الطنافس ذوات الخمل، الجديرة بأن يهيئها خلفاؤهم - كالناصر - أو تصدر إلى مناطق الشرق وتباع هناك بأثمان مرتفعة^(١٦٩٢).

وبالإضافة إلى ما سبق وما وصلنا ويفيد بتصدير الأندلس للأبسطة - غالباً طنافس - إلى مناطق الشرق الإسلامي، فإن المصادر التاريخية المصرية أكدت على أن من بين ما كان يفرش للخلفاء الفاطميين البسط الأندلسية^(١٦٩٣)، وهى لاشك طنافس. بل وهناك ثمة إشارة تفيد بأن الخلفاء الفاطميين في مصر، كانوا يختارون مما يرسلوه من هدايا إلى الملوك والعظماء، السجادة القطيفة والحرير الأندلسي^(١٦٩٤)، وعن المرجح أن هذا السجاد القطيفة هو ما ذكره "ابن حوقل" باسم "الطنافس المحفورة". التى اشتهرت الأندلس بصناعة أحسن أنواعه^(١٦٩٥).

وربما فيما تقدم من أدلة ما يعيننا على القول إنه إن كان هناك فضل لمصر على صناعة الطنافس في الأندلس، فيجب أن يؤخذ في الاعتبار احتمال وجود فضل أيضاً أو تأثير من صناعة الطنافس في الأندلس على مصر^(١٦٩٦).

٢- أما فيما يتعلق بالحصير:

فبالإضافة إلى الأنواع التي كانت تصنع منه محلياً، فقد أقبلت مصر على استيراد بعض أنواعه الغالية التي اشتهرت بصناعاته بعض المناطق الخارجية، كما عملت دور الطراز المصرية على تقليد تلك الأنواع المستوردة من الخارج.

وتعد مدينة عبدان^(١٦٩٧) من أهم مراكز إنتاج الحصير، ونسبت إليها الحصر العبدان، التي كانت لها شهرة خاصة^(١٦٩٨)، وأقبلت مصر على استيراده وتقليده بها^(١٦٩٩).

كما اشتهرت أيضاً مدينة طبرية^(١٧٠٠) بصناعة الحصير الجيد وخاصة حصر الصلاة، الذي كان يمتاز بارتفاع ثمنه^(١٧٠١). ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا قطعة من الحصير، محفوظة في متحف بنكسي، عليها نص كتابي يقرأ: "بركة كاملة ونعمة شاملة وسعادة متواصلة لصاحبه مما أمر بعمله في طراز الخاصة بطبرية"^(١٧٠٢). وبالإضافة إلى ما في هذا النص من أهمية توضح أن الحصر كان من ضمن المواد الخام، التي كانت تنسج في مصانع الطراز الخاصة، فإن أسلوب الخط على هذه الحصرة يشبه إلى حد كبير أسلوب الخط، على قطعة من النسيج، محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة، ترجع إلى أوائل العصر الفاطمي، وعليه فقد رُجح نسبة تلك الحصرة الطبرية إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري/١٠م^(١٧٠٣).

ومن أنواع الحصر التي عرفت في مصر في العصر الفاطمي أيضاً الحصر السامانية، والتي ربما تنسب إلى محلة سامان في أصفهان، أو إلى قرب سامان بسمرقند^(١٧٠٤)، وقد وصلنا ما يفيد أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، أعداداً هائلة من الحصر السامانية المطرزة بالذهب والفضة، وغير المطرزة وعليها شتى أنواع الرسوم من طيور وفيلة وغير ذلك^(١٧٠٥).

ومن الجدير بالذكر أن الحصر السامانية كان يقبل على تقليدها في بعض المناطق، حيث أشار "الإدريسي" عند حديثه عن مدينة طبرية، أنه كان يعمل بها من الحصر السامانية كل عجيبة، ونذر ما كان يصنع مثلها في بلد من البلاد المعروفة^(١٧٠٦).

هوامش الفصل الأول

المبحث الأول:

- ١- عن صعوبة دراسة الخزف وأسباب ذلك. انظر: زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر. ص ١٠٠، كنوز الفاطميين، ص ١٤٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٥٠-٥٢. الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص ٩٩؛ سعاد ماهر: بحث بعنوان "خزف الرقة"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الثاني، ديسمبر ١٩٥٤م، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٥م، ص ١٠٩؛ محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، ص ١٠٤، ١٠٥.
- ٢- للاستزادة. انظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٣٧٠؛ محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١٠٣؛ أبو الفرج العشي: بحث بعنوان "الزجاج السوري المموه بالميثا والذهب في العصر الوسيط"، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد السابع عشر، الجزء الأول والثاني، المديرية العامة للآثار والمتاحف في الجمهورية العربية السورية ١٩٦٧م، ص ٤؛ ثروت عكاشة: الفن المصري القديم-٢- ص ١٠٥٠؛ علام محمد علام: الخزف، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون، ص ٩.
- ٣- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي، ص ٥٢٦.
- ٤- هناك خلاف حول موطن ابتكار الزجاج فنسب في بعض الأحيان إلى سوريا ونسب إلى مصر أو العراق في أحيان أخرى، وسوف يشار إلى ذلك عند دراسة التأثيرات الفنية على الزجاج.
- ٥- هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص ٢.
- ٦- نقراطيس: بلدة تقع على الجانب الغربي من الفرع الكانوبي من النيل، وتقوم على أنقاضها نقرش وكوم حفيف قرب الإسكندرية الحالية. عبد العزيز صالح: الشرق الأدنى القديم، الجزء الأول، مصر والعراق، القاهرة، ١٩٦٢م، ص ٢٨١.
- ٧- بوزنر، ج: المرجع السابق، ص ٢٥٣. ومن الجدير بالذكر أن الخزف الذي عثر عليه في مصر ويرجع إلى العصر البطلمي تظهر في كثير من زخارفه ورسوماته الكثير من التأثيرات اليونانية متدمجة مع العناصر المصرية. محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر. ص ١٤.
- ٨- عن ازدهار صناعة الخزف في الصين خلال العصور القديمة. انظر: ولتر فيرسرفس: المرجع السابق، ص ١٤٢، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٢، ١٥٦؛ Zhiyan, Li., and Wen, 1997, p. 16-22؛ Cheng, Op. Cit., p.p. 16-22.
- وانظر: ص () .
- ٩- عن ازدهار صناعة الخزف في العراق خلال العصور القديمة. انظر: تقى الدباغ: بحث بعنوان "العراق في عصور ما قبل التاريخ"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص ١٠٠.

٥٥-٦٢؛ عائدة سليمان: المرجع السابق، ص ٣١، ٦٥، ٧١؛ شريف يوسف: المرجع السابق، ص ٤٣، ٤٤، ٥١.

١٠- عن ازدهار صناعة الخزف في إيران خلال العصور القديمة. انظر: زكى محمد حسن: إيران مفاخرها وفنونها، ص ٨؛ أحمد فخري: المرجع السابق، ص ١٩١؛ عائدة سليمان: المرجع السابق، ص ٨٩-٩١.

١١- عن أسباب تفوق صناعة الخزف بالصين لارتباطها بالطينة الصالحة. انظر: سعد الخادم: فن الخزف، ص ٣١. وانظر: ص () .

١٢- عن أسباب تفوق صناعة الخزف بالعراق لارتباطها بالطينة الصالحة. انظر زكى محمد حسن: بحث بعنوان "تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدنى"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، ديسمبر ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥١م، ص ٩٢.

١٣- عن أسباب تفوق صناعة الخزف بإيران لارتباطها بالطينة الصالحة. انظر: زكى محمد حسن: إيران مفاخرها وفنونها، ص ٨؛ عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الخزف الإيراني"، مستخرج من كتاب دراسات في الفن الفارسي، كتاب تذكاري احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٨٠.

١٤- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامى فى التحف المنقولة، ص ١٧٨.

١٥- المرجع نفسه: ص ١٧٩.

١٦- عرفت الباحثة منى بدر الأواني الفخارية بأنها تلك التى تشكل من طمى المنطقة التى يتم فيها عملية التخزيف دون أن تضاف إليها مواد أخرى مع مراعاة إزالة المواد الضارة بالصناعة. أما الأواني الخزفية فهى التى تشكل من الطينة الطبيعية للإقليم مع إضافة مواد كيماوية لوجود لها فى مكونات الطينة الطبيعية. انظر لها: المرجع نفسه، ص ١٧٩. وقد اتخذ الباحث نفس هذا المفهوم للتفريق بين الخزف والفخار، وإن كان يضاف إلى مفهوم الخزف الوارد عليه استخدام الطلاء الزجاجى فى أوانيه. وعن الفرق بين الخزف والفخار. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦٥، وانظر ما أورد من مراجع.

١٧- منى بدر: المرجع السابق، ص ١٨١.

١٨- محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار فى العصور الإسلامية، ص ١٠٩، ١١٠.

١٩- المرجع نفسه: ص ١١٠.

٢٠- زكى محمد حسن: بعض التأثيرات القبطية فى الفنون الإسلامية، ص ٣٦.

٢١- وجريا على هذه العادة كان الباحث قد أقر بازدهار صناعة الخزف فى مصر قبل العصر الإسلامى. انظر له: الزخاف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، ص ٦٥. ويعود هنا ويقر بعدم دقة رأيه هذا.

- ٢٢- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر. ص ١٧.
- ٢٣- ذكر "حسن الباشا" في حديثه عن ازدهار الخزف في العصر الإسلامي "إن هذا الانتعاش قد بدأ بصفة خاصة في إيران والعراق حيث وجدت التقاليد العريقة في هذه الصناعة". انظر له: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص ١٧٨.
- ٢٤- كانت هناك ثلاث مدارس عالمية أولت عنايتها بدراسة الآثار الإسلامية هي المدرسة الإنجليزية والألمانية والفرنسية، وقد اتخذ الإنجليز من مصر حقلاً لدراساتهم بينما اهتم الألمان بدراسة فنون العراق أما الفرنسيون فكانت إيران مجالاً لدراساتهم، وكانت لهذه المدارس آراء ونظريات خاصة عن فن الخزف سوف يرد ذكرها فيما بعد.
- ٢٥- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٨، ١٩.
- ٢٦- أشارت "Géze Féhrvári" أن دراسة الخزف في العصر الأموي قد أهملت إهمالاً كبيراً، وأن عن أسباب ذلك فقدان الطبقات التي تحتوي على المادة الجيدة الصالحة لذلك، وأن الحفائر الوحيدة التي قدمت خزفاً أموياً بدون شك هي التي أجريت بخربة المفجر والتي قام بدراستها "Baramki, D. C." في دراسته المعنونة بـ:
"The Pottery from Khirbat al- Mafjar", QDAP, Vol. X, 1944, pp. 65-103
- وصنف منها أربع مجموعات من المسارج، صنف المجموعتين الأوليتين منها بأنها مسارج أموية. راجع:
- Féhrvári, Géza, Op. Cit., p. 31-32.
- ويرى "Lane, A" أنه على الرغم من عدم أهمية ما وصلنا من الخزف الإسلامي في العصر الأموي، فإن أهمية الفن الأموي تكمن في كونه مستودع الزخارف التي كانت أصل معظم الزخارف الإسلامية فيما بعد بما في ذلك الخزف.
- Lane, A., Op. Cit., p.5.
- ٢٧- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٦٣.
- ٢٨- محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، ص ١١٠، ١١١.
- ٢٩- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، ص ١٨.
- 30- Bahgat, A., et Massoul, F., La Céramique Musulman de L'Égypt, Imprimerie de L' Institut Français d' Archéologie Orientale, le Caire, 1930, p. 41, Figs, 1,3 et 4.
- ٣١- سعاد ماهر: خزف الرقة، ص ١٠٩؛ محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، ص ١٠٤. وراجع ما ورد في الباب الأول من البحث عن العوامل التي أسهمت في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف الإسلامي بمصر سواء بانتقال التحف الخزفية أو الصانع من بعض الأقطار إلى مصر.

٣٢- بل وصل الحال إلى صعوبة التفريق بين بعض ما أنتج في سامراء تقليدا للمنتجات الصينية وبين المنتجات الصينية الأصلية، اللهم إلا باختبار المادة الخزفية. بدر الدين، و. ل. حى: العلاقات بين العرب والصين، ص ٢٥٣.

٣٣- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٢٥٨؛ سعاد ماهر: الفنون الخزفية، ص ٢٨٢.

٣٤- راجع: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦٦-٧١؛ عباس عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٢٩.

٣٥- رغم أهمية هذا النوع من الخزف في العصر الإسلامي فباستثناء مقالة:

Lane, A., "Glazed Relief Ware of the Ninth Century A.D", Ars Islamica, Vol. VI. 1939, pp. 56-65.

تفتقر الدراسات الآثارية إلى دراسة جادة عن هذا النوع من الخزف، فما ورد عنه لا يعد أكثر من تعريفات بسيطة. انظر: على سبيل المثال: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الخزفية والتصاوير الإسلامية (الأشكال ١-٣)؛ فنون الإسلام: ص ٢٦٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الخزفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٥٥، فخار العراق وخزفه، ص ١٠٤؛ عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الخزف"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، ص ٣١٣؛ محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، ص ١١١؛ نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص ٧٠؛ راييس، د. ت: المرجع السابق، ص ٣٩؛ ديمان، م. س: المرجع السابق، ص ١٦٦، ١٦٧. كما أن كثيرا من الباحثين الذين تناولوا الخزف في بعض دراساتهم غضوا الطرف عن الحديث عن هذا النوع من الخزف، وما انسحب عنه بوجه عام ينسحب أيضا بشكل أكثر صعوبة بالنسبة لما ورد من تأثيرات على هذا النوع من الخزف في مصر، وإن كان هناك ثمة إشارات بسيطة عنها وردت هنا أو هناك وسوف يشار إليها في حينها.

36- Lane, A., Op. Cit., p. 56.

٣٧- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣١٣.

38- Lane, A., Op. Cit., p. 56; Fehérváry, G., Op. Cit., p. 35.

39- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 21; Fehérváry, G., Op. Cit., p. 34.

40- Lane, A., Op. Cit., p. 57; Philon, Helen, Op. Cit., p. 5.

٤١- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١٠٤.

٤٢- عن خصائص المرايا الصينية. انظر: ح (١٤٠٨) ص (٢٥٩) من البحث.

43- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 34.

٤٤- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١١١.

٤٥- عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "لمحة عن الخزف الإسلامي في الإقليم المصري".
مجلة منبر الإسلام، العدد (١١)، السنة (١٨)، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة.
إبريل ١٩٦١ م، ص ٦٧.

٤٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٤.

47- Lane, A., Early Islamic Pottery, p. 12; Glazed Relief, p. 57.

٤٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٤.

٤٩- ررة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٠٤، وعن العلاقة
التي ذكرت بين هذا النوع من الخزف في مصر وسامراء، انظر، ص ٤٣ من نفس
المرجع.

50- Lane, A., Glazed Relief, p. 56.

51- Lane, A., Early Islamic Pottery, p. 12.

٥٢- انظر:

Philon, Helen., Op. Cit., p 5;

محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١٠٥؛ عبد الرؤوف يوسف: الخزف.
ص ٣١٣. لمحة عن الخزف الإسلامي في الإقليم المصري، ص ٦٧؛ ديمانند، م. س:
المرجع السابق، ص ٦٧.

53- Lane, A., Glazed Relief, p. 57; Philon, Helen., Op. Cit., p. 5.

٥٤- زره، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٤٠.

٥٥- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٤٢.

٥٦- زره، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٤٥.

57- Lane, A., Op. Cit., p. 60

58- Philon, Helen., Op. Cit., p. 6.

59- Lane, A., Op. Cit., p. 57

٦٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٦٧.

61- Lane, A., Op. Cit., p. 60

62- Ibid., p. 60

والنص الذي ذكره: "I have no hesitation in declaring these to be
imported pieces"

63- Ibid., p. 60

والنص الذي ذكره:

"All must have been broken and discarded on their way to Egypt".

64- Philon, Helen., Op. Cit., p. 5.

65- Lane, A., Op. Cit., p. 59.

66- Ibid., p. 62

والنص الذى ذكره:

"The color schem of combined glazes, evidently adopted in Egypt on the suggestion of the imported Chinese stonware, was neglected in Mosopotamia".

67- Ibid., p. 62

والنص الذى ذكره:

"If we are to suppose the Egyptain workmen helped to introduce the manufacture of glazed relief ware at the Caliph's court, they must have arrived before this convention took root in their native land".

٦٨- زرة: فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٤٥. القطع أرقام (١٤٦-١٤٢).

٦٩- انظر: ص ().

٧٠- انظر: ص ().

٧١- عبد الرؤوف يوسف: الخزف، ص ٣١٣.

٧٢- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٤.

٧٣- عبد الرؤوف يوسف: لمحة عن الخزف الإسلامى فى الإقليم المصرى، ص ٦٧؛

The Arts of Islam Hayward Gallery, p. 214.

٧٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٤.

٧٥- انظر: ص ().

76- Grube, Ernst, J., Islamic Pottery, p. 113.

والنص الذى ذكره:

"The type was undoutedly introduced into Egypt by artists who had been trained in the royal ateliers in Baghdad and who ware brought to Egypt by Ibn Tulun".

77- Philon, Helen., Op. Cit., p. 5.

78- Lane, A., Op. Cit., fig. 6, B.

79- Ibid., fig. I, A.

80- Lane, A., Op. Cit., p. 57.

81- Philon, Helen., Op. Cit., p. 7.

82- Grube, Ernst, J., Op. Cit., p. 113, No. 71.

٨٣- زرة: فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٤٣؛ وانظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣).

٨٤- زكى محمد حسن: نفس المرجع والشكل.

85- Lane, A., Op. Cit., p. 58.

٨٦- منى بدر: المرجع السابق، ص ٢٠٧.

87- Lane, A., Op. Cit., p. 58.

٨٨- انظر: زرة. فريدريش وهوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٤٢.

89- Lane, A., Op. Cit., p.p. 58-59, fig. 6, A.

٩٠- زرة، فريدريش، هوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٤٣.

٩١- انظر: المرجع نفسه: نفس الجزء، اللوحة الواردة في، ص ٤١.

92- Lane, A., Early Islamic Pottery, p. 12, Pl. 5, B; Fehérváry, G., Op. Cit., p. 35, No.X.2;

ويلسون، إيفا: الخزاف والرسوم الإسلامية، ترجمة آمال مريود، بدون، شكل ٦١.

٩٣- انظر له: ص ١، شكل ٢.

٩٤- انظر له: ص ٤٠٣، شكل ٢.

٩٥- انظر: زرة، فريدريش، هوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، اللوحة، ص ٤١.

٩٦- منى بدر: المرجع السابق، ص ٢١٢.

٩٧- انظر: ص () .

98- Lane, A., Glazed Relief, p. 61.

99- Lane, A., Glazed Relief, p. 61.

١٠٠- من الثابت أن هذه القطعة مصرية، وإن كان مصدرها مجهول.

١٠١- اختلف مؤرخو الفن في تعريف وظيفة هذه القطعة، فقد اعتبرها البعض صحنًا

للمشبهات "Condiment dish"، واعتبرها البعض الآخر مما يستعمله النساء لوضع

مساحيقهن في أقسامه المختلفة، بينما يرى آخرون أنها مما كان يستعمل في لعبة الترد.

محمد عبد العزيز مرزوقي: المرجع السابق، ح ٣، ص ١٠٤.

Lane, A., Op. Ci., fig. 7.

١٠٢- انظر:

103- Ibid., p. 59.

104- Ibid., p. 59

وقراه كما يلي: "Abi Nas al - Ba... or Na...."

١٠٥- يبدو أن هذه القرية كانت من عدم الأهمية إلى حد أنها لم ترد عند "أمليانو". انظر:

Amélineau, E., La Géographie de l' Égypte à l' Époque Copte, Paris MDCCC XCIII.

كما لم ترد عند محمد رمزي: انظر له: القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء

المصريين إلى سنة ١٩٤٥ م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، كما لم ترد

بطبيعة الحال عند ياقوت الحموي في معجم البلدان.

١٠٦- تنقيبات سامراء: الجزء الثاني، ص ٨٤، رقم ٧.

107- Lane, A., Op. Cit., p. 65.

والنص الذى ذكره

"I think it unlikely that any potter would call himself Nasrani, (Christian)".

108- Ibid., p. 59.

109- Ibid., p. 59.

110- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 21.

ومن الجدير بالذكر أن الشيعة كانوا يحرصون على الاحتفاظ بألواح طينية يسجدون عليها عند صلاتهم، وكانت هذه الألواح تصنع من تراب مدينة كربلاء والنجف، وتعرف هذه الألواح عند الشيعة باسم "التربة"، ومن الثابت أن تربة الإمام الحسين بكربلاء، كانت تصنع مثل هذه الألواح في منتصف القرن الثالث الهجرى / ٩م. للاستزادة. انظر: سعاد ماهر: مشهد الإمام على في النجف وما به من الهدايا والتحف، دار المعارف بمصر، بدون، ص. ١٨٦-١٩٠.

111- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 22.

112- Ibid., fig. 23.

١١٣- انظر: ص ().

114- Lane, A., Op. Cit., fig. 2, B.

115- Lane, A., Op. Cit., p. 58; Philon, Helen., Op. Cit., p. 6, fig. 47

ومن الجدير بالذكر أن الحواف المفصصة قد ظهرت بشكل أكثر خصوصية في أواني الخزف ذي البريق المعدنى بمصر في العصر الفاطمى، ومن ثم فسوف يشار إليها بشيء من التفصيل عند تناول التأثيرات الفنية على هذا النوع من الخزف.

١١٦- زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ١)

117- Lane, A., Op. Cit., p. 58.

١١٨- انظر صورة هذا الكاس عند زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ١).

119- Lane, A., Op. Cit., p. 58.

١٢٠- من المناسب أن نشير في هذا الصدد- كما سبقت الإشارة- أن الدراسة لاتهم كثيرا برصد مساهمات الفنان المصرى وانجازاته. وأن جل اهتمام الدراسة ينصب على رصد التأثيرات الفنية الوافدة.

121- Lane, A. Op. Cit., p. 59.

١٢٢- من الجدير بالذكر أنه ظهر في رسوم الجدران الداخلية بضريح "Kharrqan" بإيران (١٠٦٧-١٠٦٨) طواويس متواجة ذات رقاب مترابطة. انظر:

Daneshvari, Abas., A Preliminary Study of the Iconography of the Peacock in Medieval Islam, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994, p. 192, Pl. 179.

كما ظهرت الطواويس المتواجهة ذات الرقاب المضفورة أيضا في التحف العاجية
الأندلسية في القرن الخامس الهجري / ١١ م. انظر:

Philon, Helen., Op. Cit., p. 6

Lane, A., Op. Cit., fig. 5

١٢٣- انظر:

124- Ibid., fig. 9.

125- Ibid., p. 59

١٢٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٦؛

Philon, Helen., Op. Cit., p. 35

١٢٧- رايس، د.ت: المرجع السابق، ص ٤٣.

128- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 35.

١٢٩- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في عصر، ص ٩٢.

١٣٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣١٧.

١٣١- انظر:

Lane, A., Earley Islamic Pottery, P. 12; Grube, Ernst, J., Op. Cit., p. 116;

زكي، محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣٤؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية
الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٥٦، ٥٧. فخار العراق وخزفه، ص ١٠٦؛ عبد
الرؤوف يوسف: لمحة عن الخزف الإسلامي في الإقليم المصري، ص ٦٩؛ محمود
إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٠٩.

١٣٢- للاستزادة، انظر:

Fehérvári, G. Op. Cit., p. 35; Philon, Helen., Op. Cit., p. 36

١٣٣- عبد الرؤوف يوسف: الخزف، ص ٣١٧؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق،
ص ٩٢؛

Zhiyn, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., p. 101.

١٣٤- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٢٠.

١٣٥- للاستزادة، انظر: Philon, Helen., Op. Cit., pp. 35-36, 39.

١٣٦- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١٠٦، (الشكلان ٦، ٧)؛ وانظر: بدر
الدين، ول. حى: المرجع السابق، ص ٢٥٣. وللاستزادة عن تقليد سامراء لهذا النوع من
الخزف. انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص. ص.
٨٢-٧٥.

137- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 35.

138- Ibid., Nos. 2-5.

١٣٩- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص ١٨٤.

١٤٠- زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص ٣٤.

١٤١- للاستزادة عن هذا النوع في الصين، انظر:

Zhiyn, Li., Wen, Cheng., Op., Cit., pp. 43-49.

142- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 35.

143- Grube, Ernst, J. Op. Cit., p. 114. Nos. 72-76.

Philon, Helen., Op. Cit., fig. 76

١٤٤- انظر:

Ibid., fig. 84

١٤٥- انظر:

Ibid., fig. 83

١٤٦- انظر:

147- Ibid., p. 35.

Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 76.

١٤٨- انظر:

149- Ibid., p. 118.

Philon, Helen., fig. 107

١٥٠- انظر:

151- Ibid., p. 36.

152- Grube, Ernst, J., Op. Cit., fig. 74.

153- Ibid., fig. 75.

١٥٤- انظر هذه الكسرة عند:

Bahgat, A., et Massoule, F., Op. Cit., Pl. XLVIII. fig. 2.

155- Grube, Ernst, J., Op. Cit., p. 116.

Philon, Helen., Op. Cit., figs. 113-115.

١٥٦- انظر:

157- Ibid., fig. 121.

158- Philon, Helen., Op. Cit., p. 37.

١٥٩- انظر: ص () .

١٦٠- قارن على سبيل المثال (شكل ٦١ د) من مصر مع (الأشكال ٦٣ أ، ب، ج) من سامراء،

و(شكل ٦١ ج) من مصر مع (الشكلين ٦٥ أ، ب) من سامراء، و(شكل ٦١ د) من مصر مع

(شكل ٦٤ د) من سامراء، و(الشكلان ٦١ و، ٦٢ و) من مصر مع (الشكل ٦٤ أ) من

سامراء، و(الأشكال ٦١ أ، ب، ٦٢ ب) من مصر، مع (شكل ٦٤ هـ) من سامراء.

161- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 100.

162- Jenkins, M., Op. Cit., pp. 101-102.

١٦٣- مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٣٧٣.

١٦٤- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٣٧٨ د، و، ز).

١٦٥- المرجع نفسه: ص ٣٧٣.

Jenkins, M., Op. Cit., fig. 7

١٦٦- انظر:

Ibid., fig. 9

١٦٧- انظر:

Ibid., figs. 31-32

١٦٨- انظر:

Ibid., fig. 37

١٦٩- انظر:

170- Ibid., p. 103.

171- Jenkins, M., Op. Cit., p. 105.

والنص الذى ذكرته: "Appears to be an imported."

172- Ibid., p. 105

والنص الذى ذكرته: "Which also may have been imported to Egypt"

173- Ibid., fig. 18.

174- Ibid., p. 105

والنص الذى ذكرته: "The question of local or foreing production".

175- Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 121-123.

176- Philon, Helen., Op. Cit., p. 37

177- Philon, Helen., Op. Cit., p. 38.

178- Ibid., p. 38.

179- Ibid., p.38; Pl. V, C, Figs. 110-111.

١٨٠- ويقصد به الخزف ذو الفواصل الجافة، وهى طريقة مبتكرة فى التزجيج اختصت بها الأندلس، ويتلخص هذا الأسلوب فى أنه بعد تشكيل الإناء لم يكن يزجج كله مرة واحدة بلون واحد بل كان يقسم إلى أقسام يزجج كل واحد منها بواسطة الفرشاة بلون خاص ويفصل كل لون عن الآخر حز عميق ثم يسوى فى الفرن بعد هذا التزجيج.

محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص ١٠٥؛ للاستزادة. انظر: مورينو، مانويل، جوميث: المرجع السابق، ص ٢٨٢، (شكل ٣٨٤)

181- Philon, Helen., Op. Cit., p. 38.

"Obviously an import from Spain"

والنص الذى ذكرته:

182- Ibid., fig. 111.

"Probaly Spain".

والنص الذى ذكرته:

183- Ibid., p. 39.

"Whether local or imported."

والنص الذى ذكرته:

184- Ibid., p. 39.

Ibid., figs. 124, 126

١٨٥- عن قطع شمال أفريقيا. انظر:

Ibid., fig. 122.

١٨٦- انظر:

187- Ibid., p. 39.

188- Ibid., fig. 102.

189- Jenkins, M., Op. Cit., p. 106.

190- Lane, A., Op. Cit., p. 12

191- Philon, Helen., Op. Cit., p. 283.

١٩٢- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (الشكلان ٤، ٦).

١٩٣- صاحب هذا الرأي هو "Schnyder" في دراسته عن الخزف المحزوز أو المحفور في شمالي شرق إيران. انظر: Philon, Helen., Op. Cit., p. 283.

١٩٤- زرة، فريدريش وهوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٧٧، ٧٨، ج ٤٩، ص ٧٧.

١٩٥- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٤).

١٩٦- أحمد السيد الصاوي: المرجع السابق، ص ٢٢٩، (لوحة ٩٣).

١٩٧- زرة، فريدريش وهوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٧٧، ٧٨، والقطع أرقام ٢٥٠-٢٥٢، الشكلا ١٥٠، ١٥١، واللوحات ٢٧، ٢٨، ٣٤.

198- Philon, Helen., Op. Cit., pp. 283-284.

199- Ibid., fig. 631.

200- Ibid., fig. 632.

201- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 634:

ومنها أيضاً (fig. 628) أشارت إلى احتمال استيراده من سوريا، (fig. 629) باحتمال استيراده من إيران، وأن حافة (fig. 360) مشابه لبعض ما أخرج من سامراء، والقطعة (fig. 633) من المحتمل استيرادهما من سوريا أو العراق، والقطعة (fig. 635) وجد ما يشابهها في عُمان، والقطعة (fig. 460) كانت زخارفها شائعة فيما عُثر عليه في - (al-Mina بسوريا).

202- Ibid., fig. 635.

203- Ibid., fig. 636.

٢٠٤- تنقيبات سامراء، الجزء الثاني، ص ٨١.

٢٠٥- سوف نتبع التسلسل التاريخي لعرض هذه الآراء وفق ما ذكره محمد عبد العزيز مرزوق في بحثية "فخار العراق وخزفه" ص ١١١، ١١٢: "العراق مهد الفن الإسلامي" ص ٦٩، ٧٠.

٢٠٦- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١١١.

٢٠٧- أنظر ما ذكره على سبيل المثال، في كتابه "فتح العرب لمصر"، الجزء الأول، ص ٩٢، ٩٣، ٩٨.

٢٠٨- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ج ١، ص ١٥٠.

٢٠٩- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي، ص ٥٢٦، ٥٢٧.

٢١٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٤٩، ١٥٠.

٢١١- راييس، د.ت: المرجع السابق، ص ٤٥.

٢١٢- أنظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٣٢. ومن الجدير بالذكر أن هناك من يرى أن الديك يمثل أيضاً رمزاً زرادشتياً، كما يعتقد آخرون أنه يمثل كذلك رمزاً إسلامياً، كما سنرى عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن.

- ٢١٣- تنقيبات سامراء: الجزء الثاني، ص ٦٠.
- ٢١٤- سوف نرى في كثير من مواضع البحث أنه يصعب الوقوف عند حد تفسير مثل هذه العناصر- اتى يعتقد برمزيتها- أنها ذات صلة بمفاهيم خاصة لدى الأقباط والفرس فحسب.
- ٢١٥- يرى "بتلر" و "مارتن" أن البريق المعدنى على الزجاج والخزف هو ابتكار هلينى إن لم يكن مبكراً على ذلك فى مصر. انظر: محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامى فى مصر، ص ٣٦.
- ٢١٦- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٨٥.
- ٢١٧- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١١٩.
- ٢١٨- رقم السجل: (١٢٧٣٩/٦).
- ٢١٩- انظر: عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الزجاج"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة ١٩٧٠م، (شكل ٨٠).
- ٢٢٠- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: معرض الفن الإسلامى فى مصر، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
- ٢٢١- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٢٣٢، ٢٣٣؛ وانظر: مایسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (١٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩١م، ص ١٠٢.
- ٢٢٢- رقم السجل: (٢٣٢٨٤).
- ٢٢٣- انظر: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، (شكل ٨١).
- ٢٢٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٢٠؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣٣٣؛ سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٢٨٥؛
- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 132, No. 119.
- ٢٢٥- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٥٨٥.
- ٢٢٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١١٩.
- ٢٢٧- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١١١، ١١٢، العراق مهد الفن الإسلامى. ص. ص ٦٩-٧١، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٧٦.
- ٢٢٨- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ١٦٠.
- ٢٢٩- المرجع نفسه: ص ١٦٠، ١٦١.
- ٢٣٠- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامى، ص ٢١.
- 231- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 33.
- والنص الذى ذكرت ذلك فيه:
- "The Arab historian Ya' qubi recorded, in ca, A. D. 891, that among the artists and workmen brought to Samarra by Caliph

Mu'tasim there were glass maker and potters from Basra. That Basra was indeed a glass-producing center is clear from a find of two small pieces of luster-painted glass which have inscription giving the name of Basra".

٢٣٢- عبد العزيز حميد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية؛ ص ١٥٠، وانظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٥٨٨. ولكن ينبغي التنويه أن منتجات سامراء من الزجاج المزخرف بالبريق المعدني، كانت أقل في الوفرة من المنتجات المصرية. انظر: Lane, A., Early Islamic Pottery, p. 14..

٢٣٣- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٨٤.

٢٣٤- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ١٥١.

٢٣٥- لايميل الباحث إلى الاعتقاد بأسبقية العراق في معرفة الزخرفة بالبريق المعدني على الزجاج قبل مصر، وإن كان في نفس الوقت يرى أن أول تطبيق للبريق المعدني على الخزف كان في العراق. وربما ليس هناك تعارض ما بين أن تكون مصر قد عرفت البريق المعدني على الزجاج، بينما تطبيقه على الخزف لم يتم إلا في العراق.

٢٣٦- زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ١٠١؛ وانظر: ديمان، م.س: المرجع السابق، ص ١٧٥.

٢٣٧- راجع:

Kühnel, E., Die Abbasidischen lusterfayncen, Ars Islamica, Vol. 1, Part. I, University of Michigan Press, 1934, p. 150; Philon, H., Op. Cit., p. 76; Fehérvári, G., Op. Cit., p. 49

زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٠٤؛ محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١١٣، ١١٤.

٢٣٨- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٦٠.

239- Philon, Helen., Op. Cit., p. 76.

٢٤٠- انظر: ديمان، م.س: المرجع السابق، ص ٢١٥، ٢١٦؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٣٥.

٢٤١- زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٤٧.

Kühnel, E. Op. Cit., p. 150.

٢٤٢- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٤؛ وراجع: زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ١٠٤.

٢٤٣- قام على بهجت وماسول بتحليل تقني وزخرفي للقطع الطولونية ذات البريق المعدني، وفندا فيها مزايم "بيزار" الذي يرى أنها مستوردة من الري، وأثبتا أن تلك القطع مصرية الصناعة. انظر:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., pp. 36-38.

٢٤٤- راجع: حسن الباشا: بحث بعنوان "وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة".
القاهرة. تاريخها، فنونها. آثارها، مطابع الأهرام التجارية. القاهرة. ١٩٧٠م، ص ١٠٠.
١٠١: وانظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام. ص ٢٦٠: ديمانند، م. س: المرجع السابق.
٣١٦. ٢١٥.

٢٤٥- رغم أن "كونل" أقر بأن بغداد وليست سامراء كانت موطن ابتكار الخزف ذي البريق
المعدني. فقد استخدم مصطلح "خزف سامراء - Samarra Keramik" أو "نوع
سامراء Samarra - Gattung" على ما عثر عليه منه في العراق. انظر:
Kühnel, E. Op. Cit., pp. 149, 152.

وأجد أنه عن المناسب في هذا المقام أن أذكر بعض الأدلة التي اعتمد عليها "كونل"
في نسبة صناعة هذا الخزف إلى بغداد وليست سامراء. فيرى "كونل" أنه لم يعثر في
سامراء على بقايا أفران حرق "Brennöfen" ولا كسر تالفة أثناء الصناعة، كما أنه عثر
في هذه المدينة على خزف ذي بريق معدني يؤرخ بالقرن الرابع الهجري / ١٠م أي أنه
يرجع إلى ما بعد هجر هذه المدينة في أواخر القرن الثالث الهجري / ٩م، بالإضافة إلى
ما عرف عن بغداد من شهرة واسعة في صناعة الخزف. كما كانت مركزاً مهماً جداً
للخزافين. Ibid., p. 152.

246- Ibid., p. 152.

وعن انتشار خزف سامراء في كثير من أقطار العالم الإسلامي انظر أيضاً:
Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 48.

٢٤٧- تنقيبات سامراء: الجزء الثاني ص ٤٧.

٢٤٨- انظر على سبيل المثال: زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ١٠٢، فنون
الإسلام، ص ٢٦٠: محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق، ح ٣١ ص ١٤: مارسيه. ج:
الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، دمشق ١٩٦٨م. ص ٧٥؛

Kühnel, E., Op. Cit., p. 150; Fehérvári, G., Op. Cit., p. 49.

٢٤٩- زكي محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، ص ٩٢:
Abd Ar-Raziq, Ahmed., Trois Fragments De Céramique Lustriée,
p. 359

٢٥٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٩١.

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., p. 59; Philon, Helen., Op. Cit., p. 76.

251- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 49.

252- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 42.

253- les Tulunides, pp. 310-311.

٢٥٤- انظر له: الفنون الإيرانية. ص ١٦٩، ١٧٠. وانظر ما ذكره:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., pp. 36-37.

من تفنيد لأراء "بيزار" بأن الخزف الطولوني ذى البريق المعدنى كان مستورداً من
الرى واثبتا أنه إنتاج مصرى.

٢٥٥- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٦٠.

٢٥٦- ومن الجدير بالذكر أن "بيزار" أقام حجته فى نسبة ابتكار الخزف ذى البريق
المعدنى إلى إيران على أنها كانت عريقة فى صناعة الخزف ومن ثم فهي أقدر من غيرها
على ابتكار هذا النوع، ويؤكد محمد عبد العزيز مرزوق، بأن تلك حجة بادية الضعف
وأن "بيزار" تناسى أن العراق أيضاً عريق فى هذه الصناعة بل لعله أعرق من إيران.
محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٩، ٧٠.

٢٥٧- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٤.

٢٥٨- تنقيبات سامراء: الجزء الثانى، ص ٤٧.

٢٥٩- تنقيبات سامراء: الجزء الثانى، ص ٤٧؛ حسن الباشا: دراسات فى الحضارة الإسلامية،
ص ١٨٣. ومن بين رسوم الكائنات الحية النادرة التى نفذت على قطع من الخزف ذى
البريق المعدنى صحن عليه رسم لنسر يمسك بمنقاره ورقة نباتية طويلة. انظر: زرة،
فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٤٧، قطعة رقم ١٥٦،
ص ٥٠. وكذلك بلاطات تحتوى كل منها على رسم ليدى فى وسط إكليل من الغار
والوريقات النباتية (شكل ٧٩). انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية
والتصوير الإسلامية، (شكل ٣١). ومن المرجح أنه من أواخر القرن الثالث الهجرى / ٩م،
أخذت تحل رسوم الكائنات الحية فى زخارف الخزف ذى البريق المعدنى فى العراق.
الظر:

Kühnel, E., Op. Cit., p. 157, figs. 5, 6;

وشاعت خلال ألفون الرابع كما سنرى عند دراسة التأثيرات الفنية الواحدة على الخزف
ذى البريق المعدنى الفاطمى.

٢٦٠- زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٤٧؛ Bahgat,
A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 47؛ وانظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع
السابق، ص ٣٥.

٢٦١- فريد شافعى: زخارف وطرز سامراء، ص ١٦؛ وانظر: عبد الرؤوف يوسف: لمحة عن
الخزف الإسلامى فى الإقليم المصرى، ص ٦٧.

٢٦٢- سوف يشار بشيء من التفصيل إلى تأثير طراز سامراء على الزخارف الجصية فى
العمائر المدنية بمصر فى العصر الطولونى.

٢٦٣- راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (الأشكال ١٤، ١٦، ١٩، ٢٠)،

264- Bahgat, A. et Massoul, F., Op. Cit., p. 49.

٢٦٥- محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار فى العصور
الإسلامية، ص ١١٣.

٢٦٦- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٢٦.

- ٢٦٧- تمثله قطعة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. رقم السجل ١٨٧٦٠.
- ٢٦٨- عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان ("طبق غبن" والخزف الفاطمى المبكر)، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٦م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٩١؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٨٣؛ وانظر: Lane, A., Op. Cit., Pl. II.B.
- ٢٦٩- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٨.
- ٢٧٠- يوجد عنها مجموعة كبيرة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. أرقام السجل: ١٣١٩٨، ١٥٩٧٤، ١٥٩٧٢.
- ٢٧١- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٩، ح ٤ عن نفس الصفحة، وانظر: Grube, E., Op. Cit., Nos. 16, 18.
- 272- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 47;
- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص ١١٦، ١١٧، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٨٣، ١٨٤؛ وانظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، ص ٤٨.
- 273- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 43;
- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٢؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٨٤.
- ٢٧٤- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٢؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٨٤.
- 275- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 47.
- ٢٧٦- أشار بأنها تحت رقم ١١٢٠.
- 277- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 43.
- ٢٧٨- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٨.
- ٢٧٩- راجع: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، (الشكلان ١٥٤، ١٥٧)؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٠.
- ٢٨٠- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٢٨١- راجع: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، (الشكلان ١٣٣ أ، ب)؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٠.
- ٢٨٢- راجع: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 42.
- ٢٨٣- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق (الأشكال ٢١، ٢٢، ٢٤).
- ٢٨٤- انظر: المرجع نفسه: (الأشكال ٢٢، ٢٣، ٢٤).
- ٢٨٥- راجع: تنقيبات سامراء: الجزء الثانى، ص ٤٧. ومما لاشك فيه أن عدم ظهور الكائنات الحية فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى يعد معضلة صعبة التفسير، ورغم عدم قناعة الباحث برأى "زرة" فيظل هذا التفسير قائماً، ومما يدل على أن الأمر يتعلق بالمدينة

- (سامراء) ذاتها، أن رسوم الكائنات الحية ظهرت على الخزف ذي البريق المعدني بإيران ومصر، وكان من الممكن أن ينتقل منهما إلى سامراء بيسر وسهولة وهو ما لم نجده أيضاً.
- ٢٨٦- عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الرسوم الآدمية على الخزف المصري"، مجلة المجلة، العدد (٢١)، سبتمبر ١٩٥٨ م، ص ٧٥.
- ٢٨٧- ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ١٧٦.
- ٢٨٨- وصلتنا كسرة من الفخار المطلّى ترجع إلى العصر الطولوني عليها رسم لفارس يصطحب بازاً ويمسك بسيف (شكل ١٠٨). انظر:
- Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., p. 365
- 289- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 46.
- ٢٩٠- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص ٢٠٢.
- 291- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 46.
- ٢٩٢- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص ٥١؛ محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٧٥ م، ص ٨؛ منى بدر: المرجع السابق، ص ٢٠٢.
- 293- Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., p. 365;
- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٧٥؛ ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ١٢٦.
- ٢٩٤- حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص ٧٥.
- ٢٩٥- راجع: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٧٥.
- 296- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., pp. 37-38;
- وانظر: منى بدر: المرجع السابق، ص ٢٠٨.
- ٢٩٧- زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ١٧٢؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٧.
- وترجع "سعاد ماهر" ما تمتعت به الرسوم الحيوانية من قرب إلى الطبيعة، وتعبير عن الحركة، وما اتسمت به الرسوم الآدمية من أسلوب تجريدي تعبيري بحث، أن ذلك يرجع لكون الفنان الإيراني لا يزال يحتفظ ببعض التقاليد التي كان على الفنان اتباعها في العصر الفارسي، وهو التعبير عن الشخصيات الآدمية لمجرد الرمز، إذ أنه كان يرمز في ذلك إلى الملك أو الشاه، ولما كان الملك في الديانة الزرادشتية يمثل ظل الإله على الأرض فإن التطلع إلى وجهه يعتبر جريمة يستحق من يقتربها الإعدام، ومن ثم فمجرد الرمز إليه يكفي، أما بالنسبة للرسوم الحيوانية فقد كان الفنان مطلق الحرية في أن يؤديها كما يريد. انظر لها: الفنون الزخرفية، ص ٢٨٥.
- ٢٩٨- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الشكلان ٢٤، ٢٥).
- ٢٩٩- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٥١، ١٥٢.
- 300- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 49.

٣٠١- من الجدير بالذكر أنه وصلنا اسم خزاف من أشهر خزافي العصر الفاطمي المبكر وهو الخزاف "جعفر البصرى"، ورغم اعتقاد بعض الباحثين أن توقيعه على أوانى الخزف الفاطمي ذى البريق المعدنى يُقرأ "جعفر المصرى". انظر: محمود إبراهيم حسين: أعلام المصوريين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٢ م. ص ٥١. فمن الأرجح أنه يُقرأ "جعفر البصرى". انظر: حسن الباشا: وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة، ص ٥١. وهو أمر أكدته عبد الرؤوف يوسف: إذ كان قد قرأه "جعفر المصرى" وذلك فى بحثه "طبق غبن والخزف الفاطمي المبكر"، ح ٤ ص ٩٦، ثم عاد وأكد أنه ثبت أن القراءة الأصح هى "جعفر البصرى". انظر له "خزافون من العصر الفاطمي وأشهر أساليبهم الفنية"، ح ١ ص ١٨٦، (شكل ١٨).

وعلى الرغم من أن الفنان "جعفر البصرى" كان من مدرسة الخزاف "مسلم" التى تُنسب إلى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى/ ١١ م، ووصلتنا عدة قطع تحمل توقيعه مع توقيع "مسلم" إلا أن أسلوبه فى الزخرفة كان أكثر تطوراً من أسلوب "مسلم"، بل إن أوانيه احتوت على زخارف لم تكن شائعة فى أوانى "مسلم"، وذلك بالإضافة إلى أنه كان يستعمل لونين من الطلاء المعدنى على بعض قطعة هما النحاسى والذهبى وهو أسلوب لم نعرفه أيضاً عند مسلم، كما جاء ظهر بعض أوانيه مختلفاً بعض الشيء عن أسلوب "مسلم" إذ كان يستعير عن الدائرتين المتداخلتين بدائرة واحدة. انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٠٤، ١٠٥؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ١٨٣، ١٨٦، ١٨٧. ورغم أن التطور الذى ظهر فى زخارف "جعفر" وشيوع عناصر زخرفية وتقنية فى أوانيه لم تكن مألوفة لدى "مسلم". قد ردها عبد الرؤوف يوسف إلى أن إنتاجه قد استمر لفترة متأخرة قليلاً عن منتجات مسلم. انظر له: المرجع السابق، ص ١٨٦، ١٨٧. إلا أنه يلاحظ أن عبد الرؤوف يوسف قد أشار إلى طبق من الخزف ذى البريق المعدنى (بمتحف الفن الإسلامى، رقم السجل ١٩٦٩٦) يحمل توقيع "جعفر" إلى جانب توقيع "مسلم"، ولما كان هذا الطبق قد اشتمل على مميزات زخارف "جعفر" المتطورة عن زخارف مسلم - وعليه نسبت زخرفة هذا الطبق إلى "جعفر" - انظر: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ١٩٠-١٨٢. فإننا نملك دليل على أن الأسلوب المتطور لزخارف "جعفر" كانت سائدة وقت اشتغاله مع "مسلم" أى أنها لا تعود لفترة متأخرة عن منتجات "مسلم" بل هى معاصرة لها، وربما هذا يدفعنا إلى الاعتقاد بأن ما استجد عن أساليب زخرفية وتقنية لدى "جعفر البصرى" قد تكون ولدت معه من موطنه الأصلى، أى من البصرة بالعراق.

٣٠٢- راجع:

Lane, A., Op. Cit., pp. 16, 21; Watson, O., Ceramics, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1988. p. 149; The Arts of Islam Hayward Gallery, p. 207;

وانظر: محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامى فى مصر، ص ٣٨، ٤٠.

٣٠٣- راجع: زكى محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ص ٩٢؛

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., p. 361.

٣٠٤- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٩٢؛

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., P. 361.

٣٠٥- انظر:

Grube, Ernst, J., Op. Cit., Nos. 31, 39, 40, 41; Watson, O., Op. Cit., Pls. C5, C11; Philon, Helen., Op. Cit., Vol. I. Pls. IX. B, C.

٣٠٦- انظر: عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبين" والخزف الفاطمى المبكر، ص ٩٤، خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية، ص ١٨٢، ١٨٦، ١٨٧.

٣٠٧- رقم السجل: ١٢٩٩٧، ١٤٣٨٩.

٣٠٨- انظر: حسن الباشا: بحث بعنوان "طبق من الخزف باسم (غبين) مولى الحاكم بأمر الله"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٦ م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٨ م، ص ٧١-٨٥.

٣٠٩- انظر: عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبين" والخزف الفاطمى المبكر، ص ٩٤؛ أحمد ممدوح حمدي وآخرون: معرض الفن الإسلامى فى مصر، ص ١٤٦.

٣١٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩١.

٣١١- انظر: Lane, A., Op. Cit., Pl. 11. B.

٣١٢- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٤.

٣١٣- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، لوحة ١٦.

٣١٤- انظر: Lane, A., Op. Cit., Pl. 11. B.

٣١٥- انظر: Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 33.

٣١٦- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، لوحة ١٣ من أعلى.

٣١٧- انظر: رايس، د.ت: المرجع السابق، كل ٣٥.

٣١٨- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٢.

٣١٩- المرجع نفسه، ص ٩٤.

٣٢٠- انظر: Lane, A., Op. Cit., Pl. 11. B.

٣٢١- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، لوحة ١٣ من أعلى؛

Kühnel, E., Op. Cit., fig. 3; Lane, A., Op. Cit., Pl. 10. B.

٣٢٢- زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية (شكل ١٣).

٣٢٣- من الجدير بالذكر أن نفس هذه الخصائص ظهرت محفورة على الجص فى الجامع الأزهر، ومحفورة على الحجر فى جامع الحاكم بأمر الله، وقد اعتبرت ارتداداً صريحاً =

- للأساليب الميلينية. انظر: فريد شافعي: زخارف وطرز سامراء، ص ٢١، ٢٢؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩٤.
- ٣٢٤- انظر: ص ().
- ٣٢٥- رقم السجل: ١٤٤٦٦.
- ٣٢٦- رقم السجل: ١٤٩٣٠.
- ٣٢٧- انظر: Watson, O. Op. Cit., p. 149, Pl. C6.
- ٣٢٨- رقم السجل: ١٤٨٠٤.
- ٣٢٩- انظر: Watson, O., Op. Cit., p. 144, Pl. 3ii.
- ٣٣٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ١٠٠. وانظر: Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 19.
- 331- Ibid., p. 63.
- ٣٣٢- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pls. VII. figs. 3, 4, 5, 6.
- ٣٣٣- انظر: عبد الرؤوف يوسف: خزانة من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية، ص ١٨١، الأشكال (١ ب، ٢ ب، ١٢ ب، ١٩ ب، ٢١ ب، ٢٢ ب، ٢٣ ب)، طبق "غبين" والخزف الفاطمي المبكر، ص ٩٢، (الأشكال ١٩، ٣١، ٣٦، ٣٧)، وانظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pls. XVI. 1^{bis}, XX. fig. 1^{bis}.
- ٣٣٤- عبد الرؤوف يوسف: خزانة من العصر الفاطمي، وأساليبهم الفنية، ص ١٨١؛ طبق "غبين" والخزف الفاطمي المبكر، ص ٩٢.
- ٣٣٥- انظر: Watson, O. Op. Cit., p. 50. Types. A- E.
- ٣٣٦- انظر: Ibid., Type. C.
- 337- Lane, A., Op. Cit., Pl. 13. B.
- ٣٣٨- انظر: Watson, O. Op. Cit., Pl. C4i (reverse).
- ٣٣٩- وصلنا عدة نماذج ترجع إلى العصر الفاطمي، محفوظة بمتحف بناكي بأثينا، انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 331, 510, 511 وقد حاولت بدورها قراءتها، وربما تكون تلك الكتابة مقروءة أو غير مقروءة كالقطع العراقية.
- 340- Grube, Ernst, J., Op. Cit., p. 133.
- ٣٤١- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، لوحة (٦) عن أعلى؛
- Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 17.
- ٣٤٢- انظر: Lane, A., Op. Cit., Pl. 12. A.: The Arts of Islam Hayward Gallery, Pl. 262.
- ٣٤٣- انظر: Kühnel, E., Op. Cit., fig. 6.

٣٤٤- عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبن" والخزف الفاطمي المبكر، ص ٩٠، ٩١؛ أبو القسم مسلم بن الدهان، ص ١٠٨، ١٠٩.

٣٤٥- عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبن" والخزف الفاطمي المبكر، ص ٩٨، ٩٩، وانظر: Watson, O., Op. Cit., p. 149. Pl. C6.

٣٤٦- فييت، جاستون: دليل موجز، ص ٧٤، ٧٥.

٣٤٧- انظر: The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 268

٣٤٨- وجد نفس هذا الرسم وبنفس تلك المميزات على طبق من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (رقم السجل ١٠٤/١٤٩٢٦)، انظر (شكل ١٦٧)، وراجع: أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، (لوحة ١٢٢).

349-The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 219, No. 268.

٣٥٠- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XII. figs. 1, 6, 11;

عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق (شكل ٤٥).

٣٥١- انظر: Kühnel, E., Op. Cit., fig. 5.

٣٥٢- انظر:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XI. figs 1, 5, 6, 10; Pl. XII. fig. 9

٣٥٣- انظر: Kühnel, E., Op. Cit., fig. 5

354- Philon, Helen., Op. Cit., Pl. XI, C.

٣٥٥- انظر:

Ettinghausen, R., Painting in the Fatimid Period, Ars Islamica, Vol.

IX. New York, 1968, p. 119, Grube, Ernst, J., Op. Cit., p. 131;

حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص ٧٥، ٧٧؛ محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والتاج، ص ٢٢٩.

356- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 111; Grabar, Oleg., Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art. Colloque International sur l' Histoire du Caire, 27 Mars- 5 Avril, 1969, p. 175; Philon, Helen., Op. Cit., p. 137

٣٥٧- انظر: حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص ٨٠، ٨١؛ فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص ٧٥.

٣٥٨- عن هذه الموضوعات في رسوم سامراء. راجع: تعليقات زكي محمد حسن، على كتاب التصوير عند العرب، ص ١٤٢-١٤٥، ص ٢٥١-٢٥٣.

٣٥٩- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص ٧٣؛ عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص ١٤٢، ١٤٣.

٣٦٠- راجع حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٧٣: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٢٩: أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي، ص ٦٦.
٣٦١- زكي محمد حسن: تحف جديدة عن الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، ص ١٠٨. (شكل ٢٦).

٣٦٢- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١١٤.
٣٦٣- راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق. (الشكلان ٢٢، ٢٣): وانظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٨٠، ٨١.
٣٦٤- زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (الشكلان ٢٠، ٢٤).
٣٦٥- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٩٦.
٣٦٦- رقم السجل: ١٣٠٨٠.

367- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 119.

368- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 465, Pl. XXII. A.

٣٦٩- رقم السجل: ١٥٩٦٠.

٣٧٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٥٠).

371- Grube, Ernst, J., The Earliest Known Paintings From Islamic
Ciro, Colloque International sur l' Histoire du Caire, 27 Mars-5
Avril, 1969, p. 195.

372- Ibid., p.195.

٣٧٣- عن علاقة سامراء بآسيا الوسطى. انظر: ص ().

374- Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 196-197.

375- Ibid., p.197.

376- Ibid., p. 195.

377- Grabar, Oleg., Op. Cit., pp. 176, 183.

378- Philon, Helen., Op. Cit., pp. 163, 171.

٣٧٩- انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٧٦.

380- Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 195.

381- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 173.

382- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 261.

383- Ibid., No. 261.

384- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 178.

٣٨٥- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق. (الأشكال ٢١-٢٨).

٣٨٦- انظر: أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص ٦٣.

Irwin, R., Islamic Art, London, 1997, Figs. 7, 11.

٣٨٧- محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران، ح ١ ص ٩.

- ٣٨٨- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٢٨٦.
- ٣٨٩- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٥٩؛ حسن الباشا: وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة، ١٠٣.
- ٣٩٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٩١، ٩٢.
- ٣٩١- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٢١٢.
- ٣٩٢- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٦٩.
- ٣٩٣- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٦٢٧.
- 394- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 119.
- ٣٩٥- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٣٢، ٣٣؛ وراجع: Les Tulunides, p. 291; Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 123؛
- وانظر: ص () .
- ٣٩٦- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٦٢٧؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص ٧٩؛
- Irwin, R. Op. Cit., p. 21, fig. 7.
- ٣٩٧- انظر: ص () .
- ٣٩٨- زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢٩٠.
- ٣٩٩- المرجع نفسه: ص ٧٦.
- ٤٠٠- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامى فى مصر، ص ٢٥، ٢٦.
- ٤٠١- انظر: ص () .
- ٤٠٢- انظر: جواتياين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧٢؛ محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة فى الفنون بين مصر وإيران، ص ٢١٨؛
- Serjeant, R. B., Op. Cit., p. 157
- ٤٠٣- من الجدير بالذكر أنه وصلنا اسم خزاف من العصر الفاطمى المبكر، قرأ توقيعه "ابن نظيف الآمرى" أو "ابن نظيف الآمدى"، وهو إما ينسب إلى الخليفة الفاطمى "الآمر" أو إلى مدينة "آمد" بإيران. انظر: عبد الرؤوف يوسف: أبو القسم مسلم بن الدهان، ص ١١٤.
- ٤٠٤- رقم السجل: ١٣٤٧٧.
- ٤٠٥- انظر: ديمانند، م. س: المرجع السابق، لوحة ٩؛
- Irwin, R. Op. Cit., p. 24, fig. 11
- Ibid., pp. 201-202, fig. 205
- ٤٠٦- راجع: ٤٠٦
- ٤٠٧- آمال العمري: بحث بعنوان: "دراسة على قطعتين جديدتين من النسيج بمتحف الفن الإسلامى"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الرابع، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٢٠، ٢١.

٤٠٨- انظر: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين. ص ١٥٧، ح ٦ من نفس الصفحة؛ محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف العاج. ص ٢٧٠، ديماند، م.س: المرجع السابق. (شكل ٨).

٤٠٩- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الأشكال ٩٩، ٥٧٣، ٥٧٦، ٥٧٩)؛ الفنون الإيرانية، ص ٢٧٧.

٤١٠- عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبين" والخزف الفاطمى المبكر، ص ١٠٣.

٤١١- منى بدر: أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبي والمملوكى. ص ٢٤٢.

٤١٢- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XXIX. fig. 1;

عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ١٠٣، (الشكلان ٤٨، ٤٩).

٤١٣- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 453, 557

٤١٤- زكى محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ص ١٠٣.

٤١٥- فريال داود المختار: المنسوجات العراقية الإسلامية، ص ٣٢.

٤١٦- انظر: The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 4؛ زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية (شكل ١٢٠).

٤١٧- انظر: رايس، د.ت: المرجع السابق، (شكل ٦٣).

٤١٨- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٩٧).

٤١٩- زكى محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ص ١٠٣؛ وانظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، (لوحة ٥١).

٤٢٠- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٢٩٥.

421- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 179.

٤٢٢- انظر: رايس، د.ت: المرجع السابق، (شكل ٦٣).

٤٢٣- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ١٠٧).

٤٢٤- محفوظ فى القسم الإسلامى بمتحف برلين، تحت رقم ٤٩٢٦/١.

425- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 157.

٤٢٦- انظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، (لوحة ٥١).

٤٢٧- انظر: Grube, Ernst, J., Islamic Pottery, No. 89.

٤٢٨- رقم السجل: ١٥٧١٢.

٤٢٩- محمود إبراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، ص ١٥٧، ١٥٨.

430- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 178.

٤٣١- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (الشكلان ١٠٨، ١٣٠).

٤٣٢- ويؤخذ في الاعتبار أيضاً أن هذه العناصر ذات الأصول الساسانية كانت شائعة الاستخدام في مناطق أخرى من العالم الإسلامي، كالعراق وغرب العالم الإسلامي كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

٤٣٣- انظر: ص () .

434- Lane, A., Op. Cit., p. 31.

٤٣٥- يلاحظ على سبيل المثال أن هناك فريقاً من مؤرخي الفنون الإسلامية يرجعون ظهور الخزف ذي البريق المعدني في إيران خلال الربع الأخير من القرن السادس الهجري / ١٢ م، إلى الخزافين المصريين الذين هاجروا من مصر عقب سقوط الدولة الفاطمية ٥٦٧ هـ / ١١٧١ م، ومحاربة الأيوبيين للمذهب الشيعي. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ١١٥، ١١٦. بينما يرى فريق آخر من مؤرخي الفنون الإسلامية، أنه ليس هناك دليل على أن الخزافين في مصر الفاطمية كانوا من أنصار المذهب الشيعي، وأنه حتى لو اعتنقوا هذا المذهب فقد كان ذلك لإرضاء الحكام فقط، ولم يؤمنوا إيماناً عميقاً بهذا المذهب، وأن صناعة الخزف ذي البريق المعدني في إيران في الربع الأخير من القرن السادس الهجري كان تطوراً متأخراً للخزف العباسي الذي ظهر في القرن الثالث الهجري / ٩ م والذي استمر في إيران حتى القرن الخامس الهجري / ١١ م. انظر: Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., pp. 361- 362.

٤٣٦- وربما يرجع ذلك إلى أن كثيراً من العناصر والأساليب الزخرفية التي وجدت على الخزف ذي البريق المعدني في كل من مصر وإيران في هذه الفترة كانت شائعة وراسخة في مناطق أخرى وفي تاريخ يسبق العصر الفاطمي في مصر والسلجوقي في إيران، ومنها على سبيل المثال الوجوه القمرية والجلسة الشرقية التي وجدت في الرسوم الجدارية بسامراء، ووجدت أيضاً في الخزف الفاطمي والسلجوقي ذي البريق المعدني، كما سيتضح فيما بعد.

٤٣٧- راجع: محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ص ١٩٠، ١٩٧، ٢٠٦، ٢٤٨؛ منى بدر: المرجع السابق، ص ٥٠؛ عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص ١٣٥، ١٣٦.

٤٣٨- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٨٩، ٢٦٨؛ منى بدر: المرجع السابق، ص ٤٩.

٤٣٩- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص ١٣٣، ١٣٤.

٤٤٠- رقم السجل: ٥٩٥٠.

٤٤١- لعل من أهم مميزات السحنة التركبة، الوجوه الدائرية والعيون الضيقة المنحرفة، كما امتاز الأتراك بقصر القامة وغلظة رقابهم وبيض بشرتهم. انظر: (الأشكال ١١٩٢ - د)

وراجع: المسعودي: مروج الذهب، الجزء الأول، ص ١٧٢.

٤٤٢- منى بدر: المرجع السابق، ص ٤٩.

- ٤٤٣- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص ١٣٥.
- ٤٤٤- راجع: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٩٢.
- ٤٤٥- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص ١٣٦.
- ٤٤٦- المرجع نفسه، ص ١٣٨، ١٣٩؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٩٧.
- ٤٤٧- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص ١٤٢، ١٤٣.
- ٤٤٨- رقم السجل ١٥٧١٢.
- ٤٤٩- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص ١٤٧.
- ٤٥٠- انظر: Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 89.
- ٤٥١- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٤٨.
- ٤٥٢- رقم السجل: ١٣٢٠٥.
- ٤٥٣- زكى محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ص ١٠٧.
- ٤٥٤- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الأشكال: ١٠١، ١٠٢، ١٠٥).
- ٤٥٥- راجع: زكى محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ص ١٠١.
- ٤٥٦- انظر: آمال العمري: بحث بعنوان "دراسة لزخارف على لوح من الرخام عثر عليه في مدرسة صرغتمش"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الأول، ١٩٧٥م، (لوحة ٣٤).
- ٤٥٧- عن هذا الصحن. انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٢)؛ مایسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، (لوحة ٥٦).
- ٤٥٨- مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٣٩.
- ٤٥٩- المرجع نفسه: ص ١٤٥.
- ٤٦٠- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٣).
- ٤٦١- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 381-383.
- ٤٦٢- انظر: Ibid., figs. 378, 394.
- ٤٦٣- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 373, 374, 379, 389, 396, 398.
- ٤٦٤- هو نوع من الخزف المرسوم تحت الطلاء بألوان سوداء وصفراء وخضراء، ومن نماذجه صحن محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك يؤرخ بالقرن الثالث أو الرابع الهجرى / ٩-١٠م عليه رسم لشخص واقف فى وضع مواجهة ويحمل فى يده اليمنى بوقاً. انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق. (شكل ٣٧). وراجع: ديماند، م. س: المرجع السابق، ص ١٧٦. (شكل ١٩٧). وعن هذا النوع من خزف نيسابور انظر أيضاً: Irwin, R., Op. Cit., pp. 241-242, fig. 205
- 465- Philon, Helen., Op. Cit., p. 75.

466- Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 42.

467- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 179.

٤٦٨- انظر: منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص ٢٩٢.
وقد أُرْخِه "Lane, A". بالنصف الأول من القرن السادس الهجري / ١٢م، انظر له:
Early Islamic Pottery, Pl. 24.

٤٦٩- منى بدر: المرجع السابق، ص ٢٩٢، ٢٩٣.

٤٧٠- انظر: ص () .

٤٧١- رقم السجل: ٥٣٩٦/٢.

472- Grabar, Oleg., Op. Cit., p.179.

٤٧٣- فييت، جاستون: المرجع السابق، ص ٨٠.

٤٧٤- انظر: أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ١٦٢، ١٦٣.

٤٧٥- محمود إبراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، ص ٢٤.

٤٧٦- وصلنا من إنتاجه صحنين، الأول: عليه رسم لأرنسب يقف على قدميه
الخلفيتين، ويتحرك نحو الأمام وسط زخارف نباتية متشابكة باللون الأخضر والأحمر،
 وإطار الصحن عبارة عن زخارف هندسية على هيئة مثلثات ووسطها نقطة مطموسة.
 والثاني عليه زخارف نباتية تبدأ من مركز الصحن وتنتهي عند الحافة بإطار نباتي مؤلف
 من عنصر نباتي مكرر على طول الصحن. المرجع نفسه: نفس الصفحة؛ وانظر: تعليق
 زكي محمد حسن، على (شكل ١٠٩) من المرجع السابق.

٤٧٧- انظر: ص () .

٤٧٨- انظر: ص () .

٤٧٩- انظر: ص () .

٤٨٠- البورسلين: نوع من الخزف يصنع من نوع خاص من الطين وجد بكثرة في بلاد
 الصين في العصور الوسطى ثم اكتشف بعد ذلك في بقاع شتى من العالم، ويمتاز هذا
 الطين بأنه يتحمل درجة مرتفعة جداً من الحرارة، ومن ثم كان لأوانيه رنيناً يشبه رنين
 الأواني المعدنية إذا ما نُقِر عليه. وقد امتاز البورسلين الصيني بلونه الأبيض الجميل
 وبعدم وجود أي زخرفة عليه. محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ح ٩
 ص ١٠٦.

٤٨١- السيلاون: وصف هذا النوع من الخزف الصيني بأنه في زرقة السماء، وشفافية
 المرأة، ورقة الورق، له رنين يشبه القرع على الحجر. انظر:

Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., p. 100.

٤٨٢- عبد الرؤوف يوسف: خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية، ص ٢٢٣.

٤٨٣- راجع:

Lane, A., Op. Cit., pp. 21, 35, Pl. 29 A; Watson, O., Op. Cit., p. 150. Pl. C9; Philon, Helen., Op. Cit., pp. 164, 170, figs. 413, 424, 443.

484- Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., fig. 30.

485-Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 63, No. 22.

486- Philon, Helen., Op. Cit., p. 72.

٤٨٧- انظر: زرة. فريدريش وهوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، (الأشكال ١٤٥، ١٤٧، ١٥٤، ١٥٧).

٤٨٨- المرجع نفسه: نفس الجزء، (شكل ١٥٣).

٤٨٩- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٦٩ رقم ٢١٧ (شكل ١٣٣).

٤٩٠- انظر: زرة، فريدريش وهوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٧٨ رقم ٢٥٠ (الشكلان ١٥٠، ١٥١).

491- Philon, Helen., Op. Cit., p. 73.

492- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 56;

عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٢٢٣؛ محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، ص ١١٠.

٤٩٣- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., Pl. XXIV. fig. 404.

٤٩٤- انظر: عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبين" والخزف الفاطمي المبكر (الشكلان ٣٨، ٣٩).

٤٩٥- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XIV. fig. 1;

عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، (شكل ٤٥).

٤٩٦- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XII. figs. 1, 6;

عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، (الشكلان ٢٨، ٢٩).

٤٩٧- احتوى شريط الحافة المنفذ عليه رسوم الطيور على جزء مستطيل عليه بقية كتابة في

سطين، الأول يقرأ: "[عمل] مسلم بن الدهان وفق" والثاني، يقرأ: "....ى الحسن اقبال الحاكمى". انظر:

Philon, Helen., Op. Cit., fig. 404.

٤٩٨- انظر: Zhiyan, Li, Wen, Cheng., Op. Cit., figs. 35, No. 2, 5.

٤٩٩- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ٥٦، ٥٧.

٥٠٠- انظر: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق (الأشكال ٢١، ٢٣).

٥٠١- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٦٤؛ وانظر:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. IX. fig. 1, Pl. X. figs. 2, 7,

8; Pl. XII. figs. 1, 6.

502- Ibid., p. 54.

503- Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., p. 100.

٥٠٤- عبد الرؤوف يوسف: خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية، ص ٢٠٢.

٥٠٥- سعد الخادم: فن الخزف، ص ٣٢.

٥٠٦- رقم سجلهما: ١٣١١٠، ١٠٨/١٣٤٧٨.

٥٠٧- سعد الخادم: المرجع السابق، ص ٤٧.

٥٠٨- انظر: ص ().

٥٠٩- انظر: ص ().

٥١٠- راجع: ما ذكر عن علاقة الأتراك ببلاد الصين، ص ().

٥١١- عن صفات أهل الصين. انظر: عادل عبد الحفيظ حمزة: ملامح من المجتمع الصيني، ص ١٤١. وعن صفات الأتراك وتأثير البيئة عليهم. انظر: المسعودي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٧٢.

512- Philon, Helen., Op. Cit., p. 164, figs. 363, 435.

وللاستزادة عن اسرة "Liao" وخزفها. انظر:

Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., pp. 73-75.

513- Philon, Helen., Op. Cit., p. 166, fig. 460

٥١٤- انظر:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. VIII. figs. 2^{bis}, 8^{bis}, Pl. IX. fig. 2^{bid}.

عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبين" والخزف الفاطمي المبكر، (شكل ٤٧)؛

Philon, Helen., Op. Cit., fig. 502.

515- Ibid., fig. 501.

516- Ibid., p.175.

٥١٧- راجع له: Trois Fragments. pp. 363- 365.

٥١٨- سوف نتناول رسوم هذا الحمام عند دراسة الخزاف في العمائر المدنية في العصر الفاطمي.

٥١٩- يعتبر هذا الخزف أشهر خزافى العصر المملوكى فى أواخر القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر، وقد كان على رأس مدرسة كبيرة من خزافى هذا العصر، وقد وضحت فى رسومه التأثير بصفة خاصة بالتأثيرات الصينية. للاستزادة عنه. انظر: عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "غيبى بن التوريزى"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص.ص ١١٥-١٢٠؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص.ص ٣١-٣٣.

٥٢٠- انظر: Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., Pl. XII.C.

٥٢١- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٦١٠).

522- Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., pp. 367-369.

523- Ibid., p. 369.

524- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XXIV. figs. 2, 6, 8;
Ettinghausen, R. Op. Cit., figs. 26-28.

٥٢٥- راجع: 3^{bis} Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XXIII. figs. 3, 3^{bis}.
٥٢٦- حسن الباشا: قاعة بحث، (شكل ١٦)، ص ٤٠٢: أحمد عبد الرازق: وسائل التسلية عند المسلمين، ص ١٠٢. (شكل ١٥).

٥٢٧- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، (شكل ٩)، ص ٢٢٣.

٥٢٨- انظر: Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., Pl.; XII. b. c. وقارن مع ما
أورده في (fig. 4) من رسوم آدمية وردت على مخطوطات مملوكية.
٥٢٩- للاستزادة، انظر: ص ().

٥٣٠- سوف يكون هناك وقفة أخرى لظهور السحن المغولية على تمثال من البرونز ينسب
إلى العصر الفاطمي.

531- Philon, Helen., Op. Cit., p. 67.

Ibid., fig. 221.

٥٣٢- انظر:

Ibid., figs. 221, 224.

٥٣٣- انظر:

Ibid., fig. 211.

٥٣٤- انظر:

535- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 176.

٥٣٦- سعيد حامد الصدر: المرجع السابق، ص ١٢٧.

537- Marçais, G., Op. Cit., p. 116.

٥٣٨- للاستزادة عن ازدهار صناعة الخزف في المغرب الإسلامي، انظر: ص ()،
وللاستزادة عن ازدهار صناعة الخزف في الأندلس، انظر: ص ().

٥٣٩- راجع ما ذكر في الباب الأول عن الصلات الوثيقة لهذه العواصم مع مصر في العصر
الفاطمي.

540- Jenkins, M., Op. Cit., pp. 91, 92.

541- Philon, Helen., Op. Cit., pp. 39, 163.

542- Ibid., p. 174.

٥٤٣- راجع: ص ().

544- Jenkins, M., Op. Cit., p. 104.

٥٤٥- راجع: ص ().

٥٤٦- انظر: محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، ص ١١٤، ١١٥.

Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 179.

٥٤٧- انظر:

548- Jenkins, M., Op. Cit., p. 98, fig. 14.

549- Ibid., p. 99, fig. 15.

550- Ibid., pp. 99, figs. 16, 17.

551- Ibid., p. 99, figs. 18- 20.

552- Jenkins, M., Op. Cit., fig. 14.

553- Ibid., p. 97

٥٥٤- النظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (الأشكال ١٠١، ١٠٣، ١٠٥).

Philon, Helen., Op. Cit., figs. 375, 511.

٥٥٥- انظر:

556- Jenkins, M., Op. Cit., p. 98, fig. 12.

557- Ibid., p. 103, figs. 10, 11.

Lane, A., Op. Cit., Pl. 6B

٥٥٨- انظر:

The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 290.

٥٥٩- انظر:

٥٦٠- انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، (شكل ٤٥)،

وقارن تصميم هذا الشكل مع تصميم سلطانية شمال أفريقيا الوارد في (fig. 10) من بحث "Jenkins. M" السابق.

Jenkins, M., Op. Cit., p. 97, figs. 10, 12.

٥٦١- انظر:

562- Philon, Helen., Op. Cit., p. 164, fig. 396.

563- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 180, Note. 24.

564- Jenkins, M., Op. Cit., p. 103.

٥٦٥- انظر: زرة، فريدريش وهوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني ص ١٩، ومن

بينها يقرأ: "عمل عبيد"، "عمل زكري"، "عمل عيسى". انظر: الملحق رقم (١)، ص ٢٣، من نفس المرجع والجزء.

٥٦٦- انظر:

Philon, Helen., Op. Cit., figs. 373, 376-378, 503, 506, 508, 509, 512, 514

٥٦٧- انظر: Ibid., fig. 575؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، (شكل ٥٠).

568- Philon, Helen., Op. Cit., p. 175.

٥٦٩- انظر: حامد العجايبى: المرجع السابق، ٧٢؛ مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، (شكل ٣٨)؛

Jenkins, M., Op. Cit., fig. 30.

Philon, Helen., Op. Cit., figs. 512-415

٥٧٠- انظر:

571- Ibid., p. 175.

ومن الجدير بالذكر أن التفسير في حرفي الألف واللام ظهر في كلمة "اليمن" في

Ibid., figs. 498, 500, 501, 502, 505، انظر: 506، 508، 513

وهناك احتمال بأن يكون هذا الأسلوب الكتابي المتطور متأثراً

بشمال أفريقيا، وسوف يتم مناقشة هذا الأمر في الدراسة التحليلية للعناصر الكتابية.

- ٥٧٢- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق. (شكل ٥٦)؛ عبد الرؤوف يوسف: خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية، ص ١٨٧. (شكل ١٩).
- 573- Philon, Helen., Op. Cit., p. 166.
- ٥٧٤- انظر: حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر، ص ٧٥؛ Grube, Ernst, J., Op. Cit., p.131.
- ٥٧٥- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٧٥، ٧٦.
- ٥٧٦- راجع: Grube, Ernst, J., Op. Cit., p.134
- 577- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 61.
- الخزف ذو الأشكال الحمراء: يرجع الفضل فى ابتكار فن الأشكال الحمراء فى الخزف الإغريقى إلى الفنان "اندوكيدس - Andokidos"، وكانت الأشكال فى هذا الخزف تظهر محجوزة فى الطينة الحمراء، مع دهن الأرضية حول الأشكال بالأسود، وقد امتازت القطع ذات الأشكال الحمراء بالإغراق فى عرض الأشكال الآدمية، فى أوضاع متعددة أخاذة، وقد تميزت تلك الأشكال فى نهاية القرن السادس وبداية القرن الخامس ق.م بتعدد أوضاعها، وهى تنظر إلى الوراء أو إلى أعلى أو أسفل، كما تميزت بإظهار أطراف الفرد وحركتها، وكذلك إظهار تفصيلات الشرايين وطيّات الملابس. راجع: عائدة سليمان عارف: المرجع السابق، ص ٢٣٦-٢٤٠.
- 578- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 187.
- ٥٧٩- زكى محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ص ٩٤.
- ٥٨٠- منى بدر: المرجع السابق، ص ٢٦٤.
- ٥٨١- عن مناظر الحياة اليومية فى الفن المصرى القديم. انظر: جيمز. ت.ج: الحياة أيام الفراعنة. ترجمة أحمد زهير أمين، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، (الأشكال ٦-٢٢، ٢٧) وهى موضوعات تمثل الحياة اليومية فى الحقول عن زراعة وحرث وحصاد، وكذلك صناعة الأوانى المعدنية والمنتجات الخشبية، ومنها ما يمثل أعمال البناء وصناعة الطوب.
- ٥٨٢- منى بدر: المرجع السابق، ص ٢٧٤، ٢٧٥.
- ٥٨٣- سعاد ماهر: الفن القبطى، ص ٨، وراجع ما ذكرته فى ص ٥٨ من نفس المرجع.
- ٥٨٤- منى بدر: المرجع السابق، ص ٦٦.
- ٥٨٥- المرجع نفسه: ص ٦٧.
- ٥٨٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٦.
- ٥٨٧- انظر: محمد جمال الدين مختار وآخرون: تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧. (اللوحتان ص ٤٨، ٤٩)؛ عائدة سليمان: المرجع السابق، (لوحة ١٢).

٥٨٨- انظر: ثروت عكاشة: الفن الروماني، تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، الجزء العاشر، المجلد الثاني (التصوير)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بدون (اللوحات ٤٧٥، ٤٧٨-٤٨٠).

٥٨٩- محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ص ٢٥٥. عرفت هذه الرسوم الشخصية باسم "بورترية الفيوم" لأنه عثر على أكثرها في هذا الإقليم، وإن كان وجد بعضها في مناطق أخرى تمتد من سقارة شمالاً حتى أسوان جنوباً. ويرجع أقدم ما وصلنا من هذه "البورترية" إلى النصف الأول من القرن الأول الميلادي، وإن كان معظمها يرجع إلى القرنين الثاني والثالث الميلاديين، وأن ربعها قد يرجع إلى القرن الرابع الميلادي. للاستزادة عن هذه "البورترية"، انظر: يوساب السرياني: المرجع السابق، ص ٦٩-٧٧.

٥٩٠- المرجع نفسه: ص ٧٠.

٥٩١- انظر: اللوحات الواردة في المرجع نفسه.

592- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p.61.

٥٩٣- راجع: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٤٣، ٤٤.

594- Philon, Helen., Op. Cit., p. 172.

٥٩٥- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., p. 166؛ راجع: ص ().

٥٩٦- انظر: ص ().

٥٩٧- مصطفى عبد الله شيحة: الوحدة الجمالية في مدارس الفن الإسلامي، ص ٧٤.

٥٩٨- انظر: ص ().

٥٩٩- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٧٦، ٢٧٧.

٦٠٠- انظر: ص ().

٦٠١- انظر: ص ().

٦٠٢- صابر محمد دياب: المرجع السابق، ص ٧٨.

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 61

٦٠٣- انظر:

٦٠٤- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٧٧. ومن الجدير بالذكر أن المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية يحتفظ بتمائيل بروئزية ترجع إلى العصر الإغريقي الروماني تمثل أشخاصاً في مناظر مصارعة. انظر: عزت زكي قادوس: المرجع السابق، ص ٥٩، (صورة رقم ٣٦).

٦٠٥- انظر: المرجع نفسه، ص ٥٩، ٦٠؛ ثروة عكاشة: المرجع السابق، (لوحة ٥١٤). وعن الفرق بين مناظري العرى في الفن الإغريقي الروماني والإسلامي. انظر: حسين مؤنس: المساجد، عالم المعرفة، العدد ٣٧، الكويت، صفر- ربيع الأول ١٤٠١هـ/ يناير ١٩٨١م، ص ١٥١، ١٥٢.

606- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 122, figs. 26-28.

٦٠٧- راجع: Grube, Ernst, J., Op. Cit., P. 143, No. 88.

- ٦٠٨- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٧٧.
- 609- Grabar Ogle., OP Cit pp. 177, 178.
- وعن إشارات الفازات الإغريقية الرومانية. انظر: ثروت عكاشة: المرجع السابق، (اللوحات ٤٧٨-٤٨٠: عائدة سليمان عارف: المرجع السابق. (لوحة ١٢).
- ٦١٠- راجع: Grabar Ogle., OP Cit pp181.
- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٩٤: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٠٤.
- ٦١١- رقم السجل: ١٤٩٨٧.
- ٦١٢- محمد مصطفى: تصوير الحياة اليومية فى الفن المصرى الإسلامى، ص ٨٣.
- ٦١٣- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٠٤.
- ٦١٤- محمد مصطفى: المرجع السابق، ص ٨٤.
- ٦١٥- من الجدير بالذكر أنه ربما كان من بين عوامل ظهور الموضوعات المسيحية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، إقبال الحجاج الأوربيين الذين كانوا يمرون بمصر فى طريقهم إلى القدس، على اقتناء التحف الخزفية التى كانت تحتوى على هذه الموضوعات المسيحية. انظر: محمد مصطفى: بحث بعنوان "مناظر دينية على التحف الإسلامية"، مجلة المجلة، العدد (٥٨)، ديسمبر ١٩٦٠م، ص ٣٩؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٨٣.
- ٦١٦- رقم السجل: ٥٣٩٧/١.
- ٦١٧- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٢٦؛ وانظر: محمد مصطفى: المرجع السابق، ص ٤٠.
- ٦١٨- فييت، جاستون: المرجع السابق، ص ٨٠.
- ٦١٩- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 64؛ وعن تصاوير هذه الأيقونات البيزنطية. انظر:
- Rice, D. T., Byzantine Art, Pls. 178, 184.
- ٦٢٠- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (شكل ٥٩).
- ٦٢١- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٦٢، ١٦٣.
- ٦٢٢- راجع: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٩٢؛ عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص ١٣٥.
- 623- Philon, Helen., Op. Cit., p. 172.
- ٦٢٤- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص ١٦١. وعن هذا الأسلوب فى زخرفة الثياب البيزنطية. انظر:
- Rice, D. T., Op. Cit., Pls. 372, 398, 414, 418

- ٦٢٥- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٧٦؛ وانظر: Rice, D. T., Op. Cit., Pl. 94
- ٦٢٦- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٢٨٨.
- ٦٢٧- راجع Lane, A., Op. Cit., p. 23؛ زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣١٨؛ كنوز الفاطميين، ص ١٧١؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ١٧٤؛ محمد مصطفى: الخزف الإسلامى، ص ١٥؛ محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامى فى مصر، ص ٤١، ٤٢؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥.
- ٦٢٨- وصلنا توقيع هذا الخزف على بعض أواني هذا النوع من الخزف، انظر: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٧١؛ Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 54.
- ٦٢٩- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٢٢٣؛ وانظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٧١، ١٧٢.
- ٦٣٠- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٥٠.
- ٦٣١- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص ١٦٩.
- ٦٣٢- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 602-604, 641
- ٦٣٣- انظر: Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., figs. 23, 2, 24
- ٦٣٤- انظر: Ibid., fig. 30, 34, 1, Pl. 32
- 635- Philon, Helen., Op. Cit., p. 265.
- ٦٣٦- انظر: Ibid., fig. 594.
- 637- Ibid., p. 264.
- ٦٣٨- انظر: Ibid., figs. 619, 620
- 639- Ibid., p. 265.
- وعن أواني أسرة "سونج" ذات الخزوف الرأسية انظر: Zhiyan, Li, Wen, Cheng., Op. Cit., Pl. 35.
- 640- Philon, Helen., Op. Cit., p. 264.
- وعن خزف أسرة "Liao"، انظر: Zhiyan, Li, Wen, Cheng., Op. Cit., pp. 73-75
- ٦٤١- عبد الرؤوف يوسف: الرسوم الآدمية على الخزف المصرى، ص ٨١.
- ٦٤٢- هو نوع من الخزف ينسب إلى إيران فى العصر السلجوقى، وعرف باسم "لقبى" لأن الخزاف كان يحرص على أن يسجل لقبه على ظهر الأنية. انظر: سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٢٨٨.
- 643- Lane, A., Op. Cit., pp. 31, 35;
- زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ١٠٦).
- 644- Lane, A., Op. Cit., p. 23.

645- Philon, Helen., Op. Cit., p. 265.

وعن هذا الأسلوب في زخرفة أواني "لقبي". انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق.
(شكل ١٠٦).

Philon, Helen., Op. Cit., fig. 592

٦٤٦- انظر:

647- Ibid., p. 264.

648- Ibid., p. 265.

وعن الأمثلة الإيرانية التي استخدم فيها الخطوط المائلة أو التهشيرات. انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٩٦).

٦٤٩- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى (شكل ٢٦٥).

٦٥٠- انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق (الأشكال ٢٨-٣٠).

٦٥١- المرجع نفسه: ص ٧٧، ٧٨. وعن هذه الخاصية في رسوم الحيوانات على الخزف السلجوقي. انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ١١٨)؛ ديماند، م. بي: المرجع السابق، (لوحة ١٠٨).

Philon, Helen., Op. Cit., fig. 585

٦٥٢- انظر:

653- Ibid., p. 264.

Philon, Helen., Op. Cit., fig. 599.

٦٥٤- انظر:

655- Ibid., p. 264.

٦٥٦- سفرنامه: ص ١١٩.

٦٥٧- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٩.

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 40

٦٥٨- راجع :

وزخرفة هذا النوع من الخزف كانت تتم عن طريق تخريم أو تفريغ الزخارف المراد تنفيذها على الآنية ثم يطلّى الإناء كله بعد ذلك بطبقة زجاجية شفافة تملأ الخروم وتسمح بنفاذ الضوء من خلالها. انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق (شكل ١١٠)؛
سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٨٩.

٦٥٩- انظر:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 40 ; Philon, Helen., Op. Cit.,

p.174

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. G. figs. 52, 53. : ٦٦٠- انظر:

Ibid., Pl. VIII. Figs. 5 et 5^{bis}

٦٦١- انظر:

662- Ibid., p. 56;

وانظر: عبد الرؤوف يوسف: خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية، ص ١٢٤.

: Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 158

٦٦٣- انظر:

زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ١١٠)؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٣٨٩.

المبحث الثاني:

- ٦٦٤- فريد شافعي: الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، ص ٦٧.
- ٦٦٥- رقم السجل: ١٥٤٦٨.
- ٦٦٦- راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق (شكل ٢٩١)؛ عبد الرؤوف يوسف بحث بعنوان "الخشب والعاج"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة. ١٩٧٠م، ص ٣٥٤.
- ٦٦٧- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٨٤، ٨٥.
- ٦٦٨- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ٢١، ٢٢.
- ٦٦٩- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٨٥.
- ٦٧٠- رقم السجل 30/ 69 I، عنها، انظر: محمد رياض العتر: بحث بعنوان "تحفة خشبية أموية من مقتنيات متحف الفنون الإسلامية ببرلين الغربية"، بدون، (لوحة رقم ١).
- ٦٧١- محمد رياض العتر: المرجع السابق، ص ٣-٥.
- ٦٧٢- راجع: سعاد ماهر: الفن القبطي، ص ٥٥.
- ٦٧٣- راجع: منى بدر: المرجع السابق، ص ١٤٢.
- ٦٧٤- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٩٥١)؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٤٧، (شكل ١٤)؛ مروان أبو خلف: المرجع السابق، ص ٤٦٥، ٤٦٧، ٤٧٢.
- ٦٧٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٨٩.
- ٦٧٦- رقم السجل: A A 162.
- ٦٧٧- رقم السجل: E 16963.
- 678- Anglade, Elise, Op. Cit., p. 11, fig. 2.
- ٦٧٩- رقم السجل: ١١٥٩٦.
- ٦٨٠- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٩٠، ٩١، (لوحة ١١)؛ وانظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٢٩٩).
- ٦٨١- قسم "كريزويل" زخارف المثلثات في واجهة قصر المشتى إلى أربع مجموعات، ويعيننا منها هنا المجموعتين (A-C-D-L). وفيما يتعلق بالمجموعة (A-C) فهي ثلاثة مثلثات تتميز بتقسيم المنطقة إلى جزئين بواسطة شريط أفقي يلامس الطرف الأسفل للوردة. وتظهر بها الكائنات النحية مقصورة على الطيور عدا الرأس الآدمي في رأس المثلث (A). وفي المثلثين (A, C) يملأ الجزء الأسفل بأربع دوائر متماسة متقاطعة بالترتيب، وجميعها مربوطة ببعضها عند نقاط تماسها. أما المجموعة (D- L) فهي تتكون من سبعة مثلثات يُرى فيها حيوانات متواجهة (بعضها خرافي) وفي كل منها عدا (J, K) حيوانان يوضعان على جانبي كأس أو زهرية في المنتصف. راجع: كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى، ص ٢-٢، ٢٠٣، (اللوحتان ٢٨، ٢٩).
- ٦٨٢- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٩١-٩٣.
- ٦٨٣- رقم السجل: ٦٨٥٣.
- ٦٨٤- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٠٢)،

King, G. R. D., The Architectural Motif as Ornament in Islamic Art, the "Marwan II Ewer and Three Wooden Panels in the Museum of Islamic Art in Cairo", Islamic Archaeological Studies. Vol. 2, 1980, Cairo, 1982, p. 29. fig.2

٦٨٥- رقم السجل: ٩٩٢٩.

٦٨٦- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق (شكل ٣٠٣).

٦٨٧- رقم السجل: ٦٨٥٤٤.

King, G. R. D., Op. Cit., p. 30. fig. 3. ٦٨٨- انظر:

٦٨٩- رقم السجل: ٨٩٤٥.

King, G. R. D., Op. Cit., p. 30. fig. 4. ٦٩٠- انظر:

691- Ibid., pp. 30, 31.

٦٩٢- فريد شافعى: المرجع السابق، ص ٩٤.

٦٩٣- المرجع نفسه: ص ٧٣.

٦٩٤- رقم السجل: ٢٤٦٢.

٦٩٥- راجع: فريد شافعى: المرجع السابق، ص ١٠٠، ١٠١؛ زكى محمد حسن: المرجع

السابق (شكل ٢٨٨)؛ هوتس، مكس: فهرس مقتنيات دار الآثار العربية، ص ١٤٦، ١٤٧؛

فييت، جاستون: دليل موجز، ص ٥٨، ٥٩.

٦٩٦- فريد شافعى: المرجع السابق، ص ١٠١.

٦٩٧- هرتسفلد، آرنست: تنقيبات سامراء، الجزء الأول، ص ٥٩.

٦٩٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٩١؛ وانظر:

The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 434, p. 281.

٦٩٩- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ٢٣، ٢٤؛ وانظر: عبد الرؤوف يوسف:

المرجع السابق، ص ٣٣٥.

٧٠٠- للاستزادة عن زخارف الأخشاب العراقية التى عثر عليها فى تكريت. انظر: فريد

شافعى: المرجع السابق، ص ٧٢، ٧٣، (اللوحتان ١٣، ١٤).

٧٠١- راجع:

Dimand, M. S., Arabic Woodcarvings of the Ninth Century, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Vol. XXVII, New York, May, 1932, P. 136.

٧٠٢- راجع: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٨٧؛ فريد شافعى: مميزات

الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى، ص ٦٢؛ محمد عبد العزيز مرزوق:

مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ٤٦.

٧٠٣- رقم السجل: A.A. 163.

Anglade, Elise., Op. Cit., fig. 12 ٧٠٤- انظر:

٧ - انظر هرتسفلد، آرنست المرجع السابق، الجزء الاول (الشكلان ٢٥ و ٢٦)
Anglade Elise Op Cit p 28

٧٧ - رقم السجل AA 160

Anglade Elise, Op Cit fig 11

٧٨ - انظر

7(9) Ibid p 27

٧٩ - انظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٦٠، ٦١، (شكل ٦٨)

٨٠ - انظر: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ٣٤، ٣٥:

The Arts of Islam. Hayard Gallery, No 437, p. 282.

وللاستزادة انظر: فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا، ص ٤-١٣.

٨١ - رقم سجلهما: ١٨٧٣ و ٦٢٨٠ / ٢

٨٢ - انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣١٩): حسن الباشا: فنون التصوير

الإسلامي في مصر، ص ٥٤، ٥٥

٨٣ - رقم السجل: 6023.

715- Anglade/ Elise., Op. Cit., p. 30, fig. 15.

٨٤ - رقم السجل: ١٣٠٧٣.

717- Anglade, Elise., Op. Cit., p. 30

٨٥ - راجع:

Hameed, Abdul Aziz., The Origin and Characteristic of Samarra's
Bevelled Style, p. 84

وسوف يشار إلى هذه النوعية من الزخارف بشيء من التفصيل عند تناول التأثيرات الفنية
الوافدة على الزخارف الجصية الطولونية.

٨٦ - رقم السجل: ٩٠٥٤.

٨٧ - فريد شافعي: الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، ص ١٠٢، ١٠٣؛ زكي محمد

حسن: المرجع السابق، (الشكلان ٣٠٠، ٣٠١).

٨٨ - رقم السجل: 6023.

٨٩ - رقم السجل: ١٣٠٧٣.

٩٠ - راجع: ص () وانظر. موقع هذه الجزيرة على الخريطة (شكل ٣٩).

٩١ - ويج، رينيه: المرجع السابق، ص ٥٧.

٩٢ - انظر: ص ().

٩٣ - كونل، إيرنست: المرجع السابق، ص ٥٠.

٩٤ - فريد شافعي: المرجع السابق، ص ١٠٢.

٩٥ - سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٣١٦.

٩٦ - رقم السجل: ٥٥١.

٧٣٠- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٩٩؛ حسن الباشا: بحث بعنوان "باب الحاكم بأمر الله"، القاهرة. تاريخها، فنونها، آثارها. مطابع الأهرام التجارية، القاهرة. ١٩٧٠م، ص ٥١٩.

٧٣١- رقم السجل: ٣٣٩١.

٧٣٢- رقم السجل: ٣٣٩١.

٧٣٣- زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٣٩).

٧٣٤- رقم السجل: ٥٥٤.

٧٣٥- أرقام سجلهم: ٣١٦٩، ٣٤٦٥، ٣٤٦٦، ٣٤٦٨، ٣٤٧٠، ٣٤٧١، ٤٠٦٣، ٤١٣٥.

٧٣٦- أرقام سجلهم: ٤٤١، ٤١٢٨.

٧٣٧- راجع: فريد شافعى: مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى بمصر، ص. ص ٧١-٧٥.

٧٣٨- راجع: عبد الرحمن فهمى: بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف الإسلامية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الحادى والعشرون، الجزء الأول، مايو ١٩٥٩م، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٣م، ص ١٩٩.

٧٣٩- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢١١، ح ٢ من نفس الصفحة.

٧٤٠- تعرف نماذج هذه الفترة بالمرحلة الفاطمية الثانية. ومن الجدير بالذكر أن مؤرخى الفنون الإسلامية قد اتفقوا على تقسيم تطور زخرفة الأخشاب الفاطمية إلى ثلاث مراحل، المرحلة الأولى: (النصف الأول من ق ١١م)، المرحلة الثانية: (النصف الثانى من ق ١١م، الربع الأول من ق ١٢م)، المرحلة الثالثة: (الربع الثانى والثالث من ق ١٢م). عن هذه المراحل. انظر: فريد شافعى: المرجع السابق، ص ٦٧، ٧١، ٧٩. وإن كان هناك بعض الخلاف فى نسبة بعض النماذج الخشبية إلى مرحلة أو أخرى، وسوف تحاول الدراسة إلى حد ما السير وفق هذه المراحل، وإن كان الأمر فى بعض الأحيان يستلزم عدم التقيد بهذا الترتيب الزمنى.

٧٤١- راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام. ص ٤٤٥؛ كنوز الفاطميين، ص. ص ٢١٢-٢١٤؛ ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ١١٩، ١٢٠.

٧٤٢- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٢٠٢، ٢٠٣.

٧٤٣- إبراهيم جمعة: الفن الإسلامى المصرى وتراث المسيحية فيه، ص ٤٠٠. وقد اختلفت آراء مؤرخى الفنون الإسلامية فى تحديد مرحلة هذا الحجاب، فقد نسبته بوتى ولام وزكى محمد حسن إلى المرحلة الأولى، بينما نسبته فريد شافعى إلى المرحلة الثالثة: راجع فريد شافعى: المرجع السابق، ص ٨٥؛ زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. (الأشكال ٣٤٨-٣٥١).

٧٤٤- انظر: ص () من البحث.

٧٤٥- راجع: مصطفى عبد الله شبيحة: دراسات فى العمارة والفنون القبطية، ص ١٢٩.

٧٤٦- حتى إن افترضنا صحة هذا الرأي فمن الطبيعي أن يسير الفنانون الأقباط وفق الأساليب الفنية والزخرفية السائدة في العصر الفاطمي، إذ لم يكن هؤلاء الفنانين وغيرهم من الأقباط يعيشون بمعزل عن الحياة الفنية والاجتماعية في مصر لاختلال العصر الفاطمي فحسب بل وفي جميع العصور الإسلامية.

٧٤٧- ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ١١٩. ومن الجدير بالذكر أن سيادة الاتجاه الفني الإسلامي في زخارف هذا الحجاب لم تقتصر على الزخارف الحيوانية، إذ يذكر "زكي محمد حسن" أن الأشكال الآدمية في هذا الحجاب تذكر بمثيالاتها في التحف العاجية الأندلسية. انظر له: كنوز الفاطميين، ص ٢٠٧.

٧٤٨- يؤكد الباحث في نفس الوقت أن تلك الأحجية وغيرها من أنواع الفنون التي تخص الكنائس أو دور العبادة المسيحية التي ترجع إلى ما بعد فترة استقرار الفن الإسلامي وخاصة في العصر الفاطمي، ما هي إلا جزء من تراث مصر العربي الإسلامي، حتى وإن كان بها بعض الخصوصيات التي فرضتها طبيعة تعامل العقيدة المسيحية مع الفنون.

٧٤٩- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٤٧).

٧٥٠- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٧٨.

٧٥١- عن زخارف حجاب كنيسة الست بربارة، انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق (الأشكال ٣٤٨-٣٥١)؛ ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ١١٩.

٧٥٢- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٨٨.

٧٥٣- أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص ١٦.

٧٥٤- سعاد ماهر: الفن القبطي، ص ٨، ٥٨، وانظر: ص ().

٧٥٥- يذكر فريد شافعي أن رسوم الغزلان في الواح بيمارستان قلاوون بلغت مبلغاً كبيراً من القوة في التعبير عن الحيوية والحركة حتى ليخيل أن الفنان قد قصد من إخراج الزخارف النباتية التي تحيط بأرجل الغزلان أنها تعبر عن غبار يتصاعد حول حوافها الدقيقة ويثيره ركضها. انظر له: المرجع السابق، ص ٧٥، (شكل ١٧).

٧٥٦- راجع: فريد شافعي: المرجع نفسه، ص ٨٧.

٧٥٧- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٢٠٢، ٢٠٣.

758- Grabar, Oleg., Op. Cit., p.175.

759- Marçais, G., Op. Cit., p. 116.

٧٦٠- مارسيه، ج.: المرجع السابق، ص ١٢٥؛ عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، ص ٣٦٥.

٧٦١- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢١٢.

762- Marçais, G., Op. Cit., p. 116.

٧٦٣- فييت، جاستون: المرجع السابق، ص ٦٥، ٦٦.

٧٦٤- راجع: منى بدر: المرجع السابق، ص ٣٠٦، وما بعدها.

٧٦٥- المرجع نفسه: ص ٣٠٦.

- ٧٦٦- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي، ص ٥٢٨؛ منى بدر: المرجع السابق، ص ٣٠٦.
- ٧٦٧- منى بدر: المرجع نفسه، ص ٣٠٩.
- ٧٦٨- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٧٦٩- راجع: Marçais, G., Op. Cit., p. 116.
- ٧٧٠- لعل سيادة الأساليب الفنية السامرية التي وفدت من العراق إلى مصر في العصر الطولوني، كانت هي العامل الأساسي في تكوين فن إسلامي خالص في مصر، يفتقد أية صلة بينه وبين الأساليب الفنية المحلية الموروثة.
- ٧٧١- رقم السجل: MAO, 460.
- 772- Anglade, Elise., Op. Cit., pp. 65, 66, fig. 43.
- ٧٧٣- رقم السجل: 4062.
- ٧٧٤- انظر: Anglade, Elise., Op. Cit., fig. 32.
- 775- Anglade, Elise., Op. Cit., pp. 59-63.
- ٧٧٦- انظر: زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، (شكل ١٧٩).
- ٧٧٧- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. IV. Fig. 2.
- ٧٧٨- بومباتشي، اليسيو: الفن الإسلامي الغزنوي والحفريات الأثرية الإيطالية في أفغانستان، كتيبات المعهد الإيطالي للثقافة في الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، ١٩٦٢ م، ص ٨.
- ٧٧٩- راجع ما ذكر عن علاقة الفاطميين بالغزنويين، ص ().
- ٧٨٠- للاستزادة عن زخارف هذين البابين. انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية، (الأشكال ٣٢٤-٣٢٦).
- ٧٨١- عن التأثيرات السامرية في هذين البابين. انظر: فريد شافعي: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ٣٢.
- ٧٨٢- راجع:
- Weill, Jean David., Les Bois a Épigraphes Jusqu' a l'Epoque Mamlouke, (Catalogue Général Musée Arabe du Caire), le Caire, 1931, PL. X, p. 55, pp. 72-73.
- ٧٨٣- راجع: Anglade, Elise, Op. Cit., p. 53, fig. 27.
- ٧٨٤- حسني محمد نويصر: الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشروق، جامعة القاهرة ١٩٩٦ م، ص ٣٠٨.
- ٧٨٥- راجع: سعاد ماهر: مشهد الإمام على بالنجف، ص ١٨٦-١٩٠.
- ٧٨٦- رقم السجل: ٩٧٧٤.
- ٧٨٧- رقم السجل: ٦٣٣٠.
- ٧٨٨- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٢٩٤.

- ٧٨٩- رقم السجل ٨٤٦٤.
- ٧٩٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٥٩).
- 791- Weill. Jean David, Op. Cit., p. 73.
- ٧٩٢- مایسة محمود: المرجع السابق، ص ١٤١.
- ٧٩٣- المرجع نفسه، ص ١٤٢.
- ٧٩٤- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٤٤٩، كنوز الفاطميين، ص ١٩٨، ١٩٩.
- ٧٩٥- رقم السجل: ٤٢١.
- ٧٩٦- راجع: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٦٠).
- ٧٩٧- رقم السجل: ٤٤٦.
- ٧٩٨- عنه راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٤٥٨، ٤٥٩؛ عبد الرؤوف يوسف: الخشب والعاج، ص. ص ٣٦٠-٣٦٢.
- ٧٩٩- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤٦١؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣٦٢.
- ٨٠٠- فريد شافعى: مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى بمصر، ص ٩٠؛ زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢١٦؛ مروان أبو خلف: بحث بعنوان "منبر الحرم الإبراهيمى فى الخليل" دراسات قرآنية، القدس ١٩٨٦م، ص ٢٢؛ Anglade, Elise, Op. Cit., p. 49.
- ٨٠١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص ١٥٤.
- ٨٠٢- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٤٥٧، كنوز الفاطميين، ص ٢١٦.
- ٨٠٣- تقوم طريقة عمل الحقائق أو المصنوعات الخشبية على تقسيم السقف إلى مساحات مستطيلة ومربعة من عدة مستويات، تملأ بالزخارف المحفورة البارزة أو الغائرة والملونة والمطعمة. راجع: مصطفى عبد الله شيحة: مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية فى الجمهورية العربية اليمنية، ص ٢١.
- ٨٠٤- ترجع أقدم أمثلة السقوف اليمنية المزينة بالمصنوعات إلى فترة منتصف القرن الثالث الهجرى / ١٩م، مما يرجح أن هذا الأسلوب ظهر قبل ذلك بفترة ليست بالقليلة، وخاصة أن النماذج المبكرة منها تتسم بالنضوج ولا تدل على محاولات مبكرة. انظر: ربيع حامد خليفة: الفنون الزخرفية اليمنية، ص ١٢٩.
- ٨٠٥- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٢١.
- ٨٠٦- أقدم مثل وصلنا من الأسقف المزينة بأسلوب المصنوعات يرجع إلى العصر الأيوبي، فى سقف النافذة الواقعة بالضلع الشمالى الشرقى بضريح الإمام الشافعى ٦٠٨هـ / ١٢١١م. راجع:

Creswell, K. A.C., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. II, Ayyubids and Early Bahrite Mamluks, A. D. 1171-1326, New York, 1978, p. 68;

- وانظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق. ص ٢٤٧.
- ٨٠٧- ربيع حاعد خليفة: المرجع السابق، ص ١٣٢، ١٣٣.
- ٨٠٨- المرجع نفسه، ص ٨١.
- ٨٠٩- المرجع نفسه: ص ٧٠.
- ٨١٠- حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٣٢.
- ٨١١- للاستزادة عن منبر جامع الزيتونة وحشواته. انظر: أحمد فكرى: بحث بعنوان "مسجد الزيتونة فى تونس. بحث أثرى"، المجلة التاريخية المصرية، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، المجلد الرابع، العدد الثانى، مايو ١٩٥٢م، ص ٩٦، ٩٧، (شكل ١١).
- ٨١٢- رقم السجل: ٤٢٠.
- ٨١٣- عن هذا المحراب. انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الخزفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٥٨).
- ٨١٤- أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري فى العصور الإسلامية المختلفة بالعاصمة القاهرة، منظمة العواصم والمدن الإسلامية. جدة ١٩٩٠م، ص ٤٣٣.
- ٨١٥- حسين مؤنس: المساجد، ص ٨٠.
- ٨١٦- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "الآثار الإسلامية فى دير سانت كاترين بطور سيناء"، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثانى، دار الغرب اللبنانى، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٣٧٣، ٣٧٤.
- ٨١٧- مروان أبو خلف: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ٨١٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٥٧، ١٥٨.
- ٨١٩- موريينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٢٣١.
- ٨٢٠- السيد عبد العزيز سالم: تحف العاج الأندلسية فى العصر الإسلامى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، بدون، ص ٥٠، ٥١.
- ٨٢١- فريد شافعى: المرجع السابق، ص ٧٩، ٨٠.
- ٨٢٢- زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٦٠).
- ٨٢٣- فريد شافعى: المرجع السابق، ص ٨٨-٩٢.
- ٨٢٤- يعتقد الباحث أن غرب العالم الإسلامى قام بدور فى نقل بعض الأساليب الهلنستية البيزنطية إلى مصر، وذلك بعد دخول الفاطميين إليها، وهو ما سوف نناقشه عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر الفاطمية، بل ومن الجدير بالذكر أن "فريد شافعى" قد أكد على أن ظاهرة الساق النباتية المزدوجة ذات الأصل البيزنطى. قد ظهرت فى عصر الفاطمية بتأثير من غرب العالم الإسلامى. راجع له: زخارف وطور سامرا، ص ٣٠، ٣١. وسوف يشار إلى هذه الظاهرة بالتفصيل عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر الفاطمية.
- ٨٢٥- فريد شافعى: مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى، ص ٩٢.
- ٨٢٦- المرجع نفسه، ص ٨٧.

- ٨٢٧- راجع: سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي، ص ٥٢٧.
- ٨٢٨- راجع ما ورد بشأن شيوع هذه الظاهرة في الخزف الفاطمي.
- ٨٢٩- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٨٧، ٨٨.
- ٨٣٠- راجع: سعاد ماهر: الفن القبطي، ص ٨.
- ٨٣١- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٨٧.
- ٨٣٢- انظر: فييت، جاستون: المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥.
- ٨٣٣- انظر: ص () .
- ٨٣٤- راجع: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٤٥٣.
- ٨٣٥- محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ص ٢٧٦.
- ٨٣٦- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٠٤.
- ٨٣٧- كنوز الفاطميين: ص ٢٠٦، ٢٠٧.
- ٨٣٨- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٩٠.
- ٨٣٩- منى بدر: المرجع السابق، ص ٣٠٨.
- ٨٤٠- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٨٨، ٨٩.
- ٨٤١- المرجع نفسه: ص ٨٥، ٨٨.
- ٨٤٢- راجع ما ذكر عن التأثيرات البيزنطية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.
- ٨٤٣- رقم السجل MAO. 471.
- ٨٤٤- بل وقد كان ذلك منذ العصر الإخشيدى. للاستزادة: انظر: ص () .
- 845- Anglade, Elise, Op. Cit., p. 64, fig. 33.
- ٨٤٦- رقم السجل: ٣٣٩٠. عنها. انظر: وبيج، رينيه: المرجع السابق، (لوحة ١٩ أ)؛ زكي محمد حسن: اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٤١).
- ٨٤٧- انظر: وبيج، رينيه: المرجع السابق، (لوحة ١٩ ب).
- ٨٤٨- المرجع نفسه: ص ٥٦، ٥٧.
- ٨٤٩- راجع: ص (٣٧٠).
- ٨٥٠- رقم السجل: ٩٤٩٤.
- ٨٥١- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٨٩؛ حسن الباشا: فنون التصوير الاسلامي في مصر، ص ٣٧، ٣٨.
- ٨٥٢- رقم السجل: ٩٩٧٠.
- ٨٥٣- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣٥٥، ٣٥٦.
- ٨٥٤- المرجع نفسه: ص ٣٥.
- ٨٥٥- منها قطعتان رقم سجلهما: ١٣١٠ و ٢٩٤٣.
- ٨٥٦- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٦٦.

- ٨٥٧- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق. ص ٣٥٧.
- ٨٥٨- رقم السجل: ٩٩٢٨.
- ٨٥٩- امتثال محمود موعى: بحث بعنوان "الأخشاب المزخرفة بالجلد بمصر في القرن التاسع الميلادي"، دراسات آثارية، المجلد الأول ١٩٧٨ م، هيئة الآثار المصرية، قطاع المتاحف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٢ م، ص ٢٨٤، (لوحة ٦).
- ٨٦٠- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٨٦١- انظر: المرجع نفسه، نفس الصفحة (اللوحتان ٤، ٩).
- ٨٦٢- انظر: زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر. (اللوحات ١٤-١٦).
- ٨٦٣- راجع: هوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، (الأشكال ١٣٣، ب، ١٣٤-١٣٧، ١٤٦).
- ٨٦٤- ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ١٣١؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٩٨.
- ٨٦٥- انظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٤٩٣؛ ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ١٣١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٢٠، ١١١.
- ٨٦٦- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٣٢).
- ٨٦٧- نقلاً عن: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٥١.
- ٨٦٨- ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ١٣٢.
- ٨٦٩- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢٢٦.
- ٨٧٠- منى بدر: المرجع السابق، ص ٣١٧.
- ٨٧١- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٥٢.
- ٨٧٢- انظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، (شكل ٤٠٩)؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، (شكل ٧٥).
- ٨٧٣- للاستزادة عن هذه الآراء. انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤٩٨؛ رابيس، د. ت: المرجع السابق، ص ١١٣؛ ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ١٣٥؛ سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٢٠٥؛ السد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٨.
- ٨٧٤- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤٩٨؛ كنوز الفاطميين، ص ٢٢٧، ٢٢٨.
- ٨٧٥- ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ١٣٥.
- ٨٧٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٠٥.
- ٨٧٧- المرجع نفسه، ص ٢٠٦.
- ٨٧٨- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى، ص ٥٢٨.
- ٨٧٩- استزاد الباحث فى توضيح ذلك عند دراسته لموضوعات الحياة الاجتماعية على الخشب الفاطمى.

- ٨٨٠- انظر: ديماندا، م.س: المرجع السابق، ص ١٣٤؛ عبدالعزيز، بن عبد الله: المرجع السابق، ص ٢٨٤؛ وجدان على بن فايف: المرجع السابق، ص ٢٢٤؛ ويعتقد الباحث أنه يدخل في زمرة هؤلاء من يرى أن موضوعات الحياة الاجتماعية في العاج الأموي بالأندلس قريب أو شبيه من الأعمال الفاطمية في مصر، وخاصة على الخشب، راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤٩٤؛ رايس، د.ت: المرجع السابق، ص ١٠٠؛ أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص ١٠٠.
- ٨٨١- الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالاتها، ص ٦٥.
- ٨٨٢- للاستزادة، انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤٩٤، ٤٩٥؛ ديماندا، م.س: المرجع السابق، ص ١٣٣.
- ٨٨٣- المغيرة هو أصغر أبناء الخليفة عبد الرحمن الناصر.
- ٨٨٤- محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص ٩.
- ٨٨٥- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٥٢، ٥٣؛ وانظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص ١٩٠، ١٩١؛ أحمد عبد الرازق: وسائل التسلية عند المسلمين، ص ٨٩، ٩٠.
- ٨٨٦- محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص ١٠، ١١، (شكل ١١)؛ وانظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٣٥٧.
- ٨٨٧- محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص ١٠، ١١، (شكل ١٢، ١٣)؛ مورينو، مانويل جوميث، المرجع السابق، ص ٣٥٧، ٣٦٨، (الشكلان ٣٦٢، ٣٦٣).
- ٨٨٨- من النصف الثاني من ق ١١ م الربع الأول من ق ١٢ م.
- ٨٨٩- الربع الثاني من ق ١٢ م. انظر: فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٨٥. أو فيما بين منتصف ق ١١ م وبداية ق ١٢ م. انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الشكلان ٣٤٨، ٣٤٩).
- ٨٩٠- راجع: أحمد عبد الرازق: المرجع السابق، ص ١٢٠.
- ٨٩١- راجع: Grube, Ernst, J., Islamic Pottery, Op. Cit., p. 122.
- ٨٩٢- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية في البناء الحضاري الأندلسي، ص ٤٦٣؛ وانظر: برونسال، ليفي: الحضارة العربية في أسبانيا، ص ٨٥، ٨٦.
- ٨٩٣- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٤٦٠.
- ٨٩٤- سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون في دولة الإسلام، ص ٣٢٤.
- ٨٩٥- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٤٥٩، ٤٦٠.
- ٨٩٦- راجع: ما ورد بهذا الشأن في دراسة دور الصلات الحضارية بين مصر والأندلس في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
- ٨٩٧- للاستزادة، انظر: السيد عبد العزيز سالم: تحف العاج الأندلسية، ص ٢٦، ص ٢٨-٣٣.
- ٨٩٨- انظر: ص () من البحث.

٨٩٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق. ص ٣٥؛ وانظر: مورينو، مانويل، جوميث: المرجع السابق، ص ٣٦٨.

٩٠٠- مورينو، مانويل جوميث: المرجع نفسه: ص ١٤.

901- Jenkins, M., Op. Cit., p. 104.

٩٠٢- رقم السجل: ١٥٦٢٢.

٩٠٣- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠، ١١، (شكل ١٢)؛ مورينو: مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٣٥٧، (شكل ٣٦٣ من أعلى).

٩٠٤- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٦٣.

٩٠٥- رقم السجل: ١٣٤٩٧.

٩٠٦- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق (الشكلان ٤٢١، ٤٢٣).

٩٠٧- رقم السجل: ١٣٢٣.

٩٠٨- انظر: أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٦٤؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٢٩.

٩٠٩- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ١٨٠.

٩١٠- راجع: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٢٨، ٣٢٩.

٩١١- منى بدو: أثر الفن السلجوقي على الحضارة والفن في العصرين الأيوبي والمملوكي، ص ٢٥٢.

٩١٢- يرجع أنها كانت لعباً للأطفال. راجع: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣٦٤.

٩١٣- سعد الخادم: فن الخزف: ص ٣٣، وانظر: تعليقه على الشكلين ٢٦، ٢٩.

914- Ric, D. S., A Drawing of the Fatimid Period, Bulletin of the School of Oriental and African Studies Univeresty of London, Vol. XXI, I, 1958, p. 35.

Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., Pl. 20.

٩١٥- انظر:

Ibid., Pl. 27

٩١٦- انظر:

المبحث الثالث:

٩١٧- عن أهمية دراسة شواهد القبور. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٢٠٣.

٩١٨- راجع:

Strzygowski, J., Ornamente Altarabischer Grabsteine in Kairo, Der Islam, Strassburg, 1911. p. 322.

وعن تاريخ استعمال شواهد القبور لدى الأمم السابقة على الإسلام. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص ١٤٦.

٩١٩- من الجدير بالذكر أن شواهد القبور الإسلامية في مصر قد اختلفت على العديد من أنواع الزخارف التي لها أهمية خاصة في مجال الزخرفة الإسلامية، والدراسة ليست في

حالة تتبع لهذه الزخارف وما تهتم به هو رصد ما بها من تأثيرات فنية. ولمزيد من الدراسة عن هذه الزخارف. انظر:

Strzygowski, J., Op. Cit., pp. 305-336;

آمال العمرى: زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولونى (مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)، حوليات هيئة الآثار المصرية، البحوث والوثائق - ٤ - هيئة الآثار المصرية ١٩٨٦، ص. ١-٥٨.

٩٢٠- آمال العمرى: المرجع نفسه، ص. ٢.

921- Strzygowski, J., Op. Cit., p. 327.

٩٢٢- رقم السجل: ١١٠٢٢. وانظر: آمال العمرى: المرجع السابق، ص. ١٩، (شكل ١٩٢).

٩٢٣- أرقام السجل: ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٨، ٨٨٤٥.

٩٢٤- آمال العمرى: المرجع السابق، ص. ٣٠.

٩٢٥- عن الألباط. انظر: ص. (٦٦).

٩٢٦- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: أثر الفنون العربية قبل الإسلام فى الفن الإسلامى، ص. ١٥٢.

٩٢٧- عن قرية الفاو. انظر: ص. (٧٧).

٩٢٨- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص. ١٥٢.

٩٢٩- ترجمة النص فى هذا الشاهد تقرأ:

أ - هذا هو قبر امرئ القيس ابن عمرو ملك العرب كلها الذى تتوج بالتاج

ب - وملك الأسدين ونزار وملوكهم وهرب محج بقوته وجاء

ج - إلى بزجى (أو نزجى) فى حبيج نجران مدينة عمرو وملك معد وبنان إبنيه

د - الشعوب واتخذ منهم جنداً للروم فلم يبلغ ملك مبلغه

هـ - من القوة. هلك فى سنة ٢٢٣ فى اليوم السابع من شهر كسلول ويسعد الذى ولده.

ويلاحظ فى هذا النقش كلمات عربية كثيرة مثل جاء وهرب وكل والشعوب كما نجد

كلمات عربية فصيحة مثل جملة (فلم يبلغ ملك مبلغه) وأداة التعريف العربية (أل) فى

كلمة العرب والأسدين والشعوب. وهذا يدل على غلبة النفوذ العربى كما يدل على

انتشار الكتابة النبطية بين العرب وملوكهم. انظر: خليل يحيى نامى: أصل الخط العربى

وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، ص. ٧١.

٩٣٠- إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص. ٨٣، ٨٤.

٩٣١- يرى بعض الباحثين أن معرفة أول من خط العربية يكاد يكون ضرباً من المستحيل،

وذلك لعدم وجود الأصل التاريخى الذى يمكن أن نعتمد عليه فى تحديد شكل الحرف

العربى وموطنه الأصيل. وأن المعلومات التى بين أيدينا والروايات المدونة فى بطون

الكتب ما هى إلا خيوط واهية تتلاشى عندما تخضع للمنطق العلمى. وذلك أنها تعتمد

على الروايات الشفوية، وعدم وجود الدليل العلمى الذى يحدد بداية رسم الخط

العربي. إبراهيم ضمرة: الخط العربي جذوره وتطوره. الطبعة الثالثة، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٨م، ص ١١.

٩٣٢- وهي تتمثل في نظرية التوقيف: التي ترى أن الخط العربي وقف من الله تعالى وأن الله عز وجل علم آدم الخط بوحي منه. والنظرية الحميرية: وهي ترى أن الخط العربي مشتق من الخط الحميري (المسند) الذي عرف في بلاد اليمن. والنظرية الحيرية: والتي ترى أن الخط العربي مشتق من خط الحيرة والحيرة أخذته عن الأنبار والأنبار عن اليمن. والنظرية النبطية: التي ترى أن الخط العربي مشتق من الخط النبطي، وهي أصلح تلك النظريات والتي إليها بشيء من التفصيل. عن هذه النظريات وتحليلها ونقدها. راجع: خليل يحيى نامى: المرجع السابق، ص ١-٥؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٧؛ محمد فهد عبد الله الفهر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص ١١٥-١٣٠؛ سهيلة ياسين الجبوري: أصول الخط العربي وتطوره، ص ١٩-٣١؛ يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص ١٧-٢١؛ فوزى سالم عفيفي: نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية، ص ٤٩-٦٥.

٩٣٣- انظر: خليل يحيى نامى: المرجع السابق، ص ٦، ٥؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٥؛ يحيى وهيب الجبوري: المرجع السابق، ص ٢٢؛ محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ١٣٠.

٩٣٤- للاستزادة. انظر: سهيلة ياسين الجبوري: المرجع السابق، ص ٥١-٦١.

٩٣٥- للاستزادة. انظر: المرجع نفسه، ص ٤١-٤٨.

٩٣٦- عن الصلات المختلفة بين أهل الحجاز والأنباط. انظر: ص (٦٩).

٩٣٧- للاستزادة. انظر: محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ١٣٠-١٤٢.

٩٣٨- خليل يحيى نامى: المرجع السابق، ص ١٠٥، ١٠٦.

٩٣٩- فوزى سالم عفيفي: المرجع السابق، ص ١١٥؛ سحر سليم الهندي: نظرة في تكوين الخط العربي، ص ٢٤؛ عثمان عثمان إسماعيل: دراسة جديدة في "الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى"، دار الثقافة، بيروت، بدون، ص ٢٤١.

٩٤٠- انظر: سحر سليم الهندي: المرجع السابق، ص ٢٤.

٩٤١- أقدم ما وصلنا ودون عليه كتابة بالخط اللين هي وثيقة من البردي، عبارة عن مكاتبة صادرة من أحد عمال عمرو بن العاص على إهناسيا في مصر. راجع: حسن الباشا: بحث بعنوان "تطور الخط العربي في الإسلام"، مجلة منبر الإسلام، العدد (٨)، السنة (١٩)، يناير ١٩٦٢م، ص ٧٠. وللإستزادة عن البرديات التي عثر عليها في مصر من القرن الأول الهجري وكتبت بالخط اللين. انظر: إبراهيم شيوخ: بحث بعنوان "ملاحظات على خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثيرها بحركات الإصلاح"، أفيّة القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٥ وما بعدها؛ سعيد مغاوري محمد: البرديات العربية في مصر الإسلامية، ص ١٥٦، ١٥٧.

- ٩٤٢- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٣٣.
- ٩٤٣- ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، بدون، ص ٨.
- ٩٤٤- راجع: إبراهيم شيوخ: المرجع السابق، ح ١١.
- ٩٤٥- سحر سليم الهندي: المرجع السابق، ص ٢٤، ٢٥؛ وانظر: زكي محمد حسن: بحث بعنوان "الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي"، مجلة الكتاب، المجلد الأول، السنة الأولى، الجزء الثالث، محرم ١٣٦٥هـ/ يناير ١٩٤٦م، دار المعارف للطباعة والنشر بمصر، ص ٢٧٩: عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، ص ١٢٨.
- ٩٤٦- محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ٤١، ٤٢.
- ٩٤٧- راجع ما ورد في الباب الأول من البحث من أدلة تثبت بطلان هذا الرأي.
- ٩٤٨- محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ٤٢.
- ٩٤٩- فييت، جاستون: بحث بعنوان "القيمة الفنية للكتابة العربية" ملخص بحث، ترجمة محمد عبد العزيز مرزوق، مجلة الموظف، الجزء الثاني، السنة الثالثة، ١٩٣٨م، ص ١٤٧.
- ٩٥٠- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٥٧.
- ٩٥١- راجع: رايس، د. ت. فارس وبيزنطة، ص ٨٢.
- ٩٥٢- انظر: إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، سلسلة إقرأ، العدد (٥٣)، دار المعارف بمصر، بدون، ص ٢٣.
- ٩٥٣- إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ١٣٦.
- ٩٥٤- راجع: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٥٥، ١٥٦.
- ٩٥٥- المرجع نفسه: ص ١٥٦.
- ٩٥٦- إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص ٦١.
- ٩٥٧- رقم السجل: ١٥٠٨/٢٠.
- ٩٥٨- يرى الباحث محمد فهد عبد الله الفهر أن هذا الشاهد مكتوب بخط حجازي مزوي، وذكر أن جميع من تعرضوا لهذا الشاهد بالدراسة قد جانبهم التوفيق حين نسبوه إلى مدرسة الكوفة، لأن الكوفة نشأت في عام ١٧هـ وليس من المعقول أن تكون قد حدثت الخط العربي عن الحجاز في هذه المدة القصيرة وأن تفرض تأثيرها على بقية العالم الإسلامي آنذاك، ويؤكد على ذلك بأن بداوة النقش واشتماله على كثير من التأثيرات النبطية التي ظهرت واضحة في الكتابات الحجازية تؤكد أن الخط حجازي تماماً. انظر له: المرجع السابق، ص ١٦١. وربما كان للباحث حق في وجهة نظره، ولكن وجدت من الشاذ استثناء هذا الشاهد بوصفه منقوش بالخط الحجازي المزوي دون سائر النقوش التي وصلتنا من مصر والتي اتفق على أنها مكتوبة بالخط الكوفي. وأقربها الشاهد المؤرخ بعام ٧١هـ والذي سيشار إليه فيما بعد.
- ٩٥٩- عن قراءة هذا الشاهد انظر:

Hawary, H., et Rached, H., Stéles Funeraires, Catalogue Général du Musée Arabe de Caire, Tome Premier, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, le Caire, 1932, p. 1;

- خليل يحيى نامى: المرجع السابق، ص ٩١.
- ٩٦٠- انظر: إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ١٣٠، ح ٢ من نفس الصفحة.
- ٩٦١- خليل يحيى نامى: المرجع السابق، ص ١٠١.
- ٩٦٢- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٣٣: مائة محمود داود: المرجع السابق، ص ٩٤، ٩٥.
- ٩٦٣- ابن النديم: المصدر السابق، ص ٨؛ وانظر: محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ١٦٤.
- ٩٦٤- خليل يحيى نامى: المرجع السابق، ص ١٠٠.
- ٩٦٥- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٣٣.
- ٩٦٦- خليل يحيى نامى: المرجع السابق، ص ١٠١؛ وانظر: مائة محمود داود: المرجع السابق، ص ٩٤.
- ٩٦٧- خليل يحيى نامى: المرجع السابق، ص ١٠٠، ١٠١.
- ٩٦٨- محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ١٦٥.
- ٩٦٩- رقم السجل: ٩٢٩١.
- ٩٧٠- مائة محمود داود: المرجع السابق، ص ٩٥، ٩٦، (لوحة ٢٨).
- ٩٧١- دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ١٣٤.
- ٩٧٢- المرجع نفسه: ص ١٣٤.
- ٩٧٣- انظر: محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية فى شواهد قبور مصرية، ص ١٥٠.
- ٩٧٤- انظر: المرجع نفسه: ص ١٤٤.
- ٩٧٥- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٣٥.
- ٩٧٦- رقم السجل: ٤٥٢١.
- ٩٧٧- محمد عبد الستار عثمان: المرجع السابق، ص ١٢٧.
- ٩٧٨- محمد عبد الستار عثمان: المرجع نفسه، ص ١٣٠، ١٣١.
- ٩٧٩- المرجع نفسه، ص ١٣١.
- ٩٨٠- المرجع نفسه، ص ١٢٩.
- ٩٨١- عن مسجد البيعة. انظر: محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ١٨٩.
- ٩٨٢- محمد عبد الستار عثمان: المرجع السابق، ص ١٢٩، ١٣٠.
- ٩٨٣- رقم السجل: ٣٠٠٣.
- ٩٨٤- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، (شكل ١٦).
- ٩٨٥- رقم السجل: ٣٠٨٧.

- ٩٨٦- مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٠٨، ١٠٩.
- ٩٨٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٦١.
- ٩٨٨- المرجع نفسه، ص ١٣٨.
- ٩٨٩- المرجع نفسه، ص ١٤١.
- ٩٩٠- محمد عبد الستار عثمان: المرجع: ص ١٤٠.
- ٩٩١- ذكر إبراهيم جمعة، أن نقوش "المكى" أو "مبارك المكى" تكاد أن تكون النقوش الوحيدة التي عرف صانعها. انظر له: المرجع السابق، ص ١٦٩. ولكن يلاحظ أنه قد وصلنا بعض شواهد القبور الأخرى التي تحمل توقيع صانعها، فيحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بشاهدين من العصر الأيوبي، أحدهما تحت رقم سجل (١٠٠) ورد فى نهاية نصه: "عمل محمد بن الحاج"، والآخر تحت رقم سجل (٥١) ورد عليه "عمل عبد الرحمن ابن أبى حرمى وابن أخيه محمد بن بركات". انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٢١٤.
- ٩٩٢- رقم السجل: ٩٨٢٠.
- ٩٩٣- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، (شكل ١٩).
- ٩٩٤- محمد فهد عبد الله الفخر: المرجع السابق، ص ٢٢١، ٢٢٢.
- ٩٩٥- رقم السجل: ١٢٧١.
- ٩٩٦- انظر: محمد فهد عبد الله الفخر: المرجع السابق، ص ٢٢٣، ٢٢٤، (لوحة ٣٨).
- ٩٩٧- المرجع نفسه، ص ٢٢٤، ٢٢٥.
- ٩٩٨- رقم السجل: ٣٩٠٤.
- ٩٩٩- انظر: محمد فهد عبد الله الفخر: المرجع السابق، ص ٢٢٧، (لوحة ٣٩).
- ١٠٠٠- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٦٩.
- 1001- Flury, S., Le Décor de Mosquée de Nayin, Syria, Tome II, Paris, 1921, p. 233.
- ١٠٠٢- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٦٩.
- ١٠٠٣- انظر: (شكل ٣٤٥) تفريغ لبعض الحروف الأبجدية فى شاهد مبارك المكى وجامع فايين
- 1004- Flury, S., Op. Cit., p. 234.
- 1005- Ibid., p. 233.
- 1006- Ibid., p. 233.
- ١٠٠٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٦٩.
- ١٠٠٨- المرجع نفسه، ص ١٧١.
- ١٠٠٩- محمد فهد عبد الله الفخر: المرجع السابق، ص ٢٢٠.
- ١٠١٠- المرجع نفسه، ص ٢٢٨.

- ١٠١١- محمد عبد الستار عثمان: بحث في نقد كتاب "تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن الرابع الهجري"، العصور، المجلد الأول، الجزء الثاني، دار المريخ للنشر، لندن، يوليو ١٩٨٦ م / شوال ١٤٠٦ هـ، ص ٢٥٩.
- ١٠١٢- راجع: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٦٩، ١٧١.
- ١٠١٣- موجود حالياً ضمن صور مجموعة الشواهد الحجازية التي جمعها حسن الهواري والمحفوظة في مكتبة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.
- ١٠١٤- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٧١.
- ١٠١٥- انظر: محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ٢٢٠، ٢٢٨.
- ١٠١٦- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٧١.
- ١٠١٧- محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ٢٢٩، وراجع ما ذكره عن نقشي مسجد البيعة، ص. ص ١٨٩-١٩٦ من نفس المرجع.
- ١٠١٨- المرجع نفسه: ص ٢٢٩.
- ١٠١٩- رقم السجل: ٨٦٠٨.
- ١٠٢٠- عن نص هذا النقش، انظر: محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ٢٣٠، ٢٣١، (لوحة ٤٠).
- ١٠٢١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ح ١، ص ١٧١.
- ١٠٢٢- محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ٢٣١، ٢٣٢.
- ١٠٢٣- مصدر هذا الشاهد هو مصر. عنه انظر: أحمد بن عمر الزيلعي: شواهد القبور في دار الآثار الإسلامية بالكويت، ص ٧، (لوحة رقم ٢).
- ١٠٢٤- أحمد بن عمر الزيلعي: المرجع السابق، ص ١٢.
- ١٠٢٥- يلاحظ أن الزيلعي أشار إلى أنها ثلاثة نقوش. انظر: المرجع نفسه: ص ١٢، بينما هي أربعة نقوش كما سبق تناولهم. أرقام سجلها هي: (٩٨٢٠، ١٢٧١، ٣٩٠٤، ٨٦٠٨).
- ١٠٢٦- رقم السجل: ٣٩٥٣.
- ١٠٢٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٧٦، ١٧٧، (شكل ٢٣).
- ١٠٢٨- يشير محمد فهد أن شاهد قبر "المكي" المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. رقم السجل: ٨٦٠٨ والمؤرخ بشهر ذي الحجة سنة ٢٤٦ هـ. قد تميز ببعده عن الأساليب المصرية المحلية، وتمتع بصلابة الحروف وشدة تعريضها وقصرها وشدة بروزها، واعتبر أن ذلك من المميزات الحجازية في الكتابة. انظر له: المرجع السابق، ص ٢٣١.
- ١٠٢٩- راجع محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية في شواهد قبور مصرية، ص ١٣٣-١٥٣.
- ١٠٣٠- رقم السجل: ١١٩٠/٢٧٢١.
- ١٠٣١- انظر: مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٣٣.
- ١٠٣٢- رقم السجل: ١٢٣٤.

- ١٠٣٣- انظر: محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ٢٦٦؛ وراجع: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٣٢٠، ٣٢١، (شكل ٣٩، لوحة ٢٧).
- ١٠٣٤- محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ٢٧١.
- ١٠٣٥- من الجدير بالذكر أن الصناع المصريين قد شاركوا في أعمال الخليفة العباسي المهدي التي أجراها في المسجد الحرام سنة ١٦٠هـ، راجع: المقدسي: المصدر السابق، ص ٧٣.
- ١٠٣٦- محمد عبد الستار عثمان: نقد كتاب "تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن الرابع الهجري"، لمحمد فهد عبد الله الفهر، ص ٢٥٩.
- ١٠٣٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢١٠.
- ١٠٣٨- محمد فهد عبد الله الفهر: المرجع السابق، ص ٢٦٩.
- ١٠٣٩- المرجع نفسه: ص ٢٦٩.
- ١٠٤٠- انظر: المرجع نفسه: ص ٢١٧.
- ١٠٤١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢١٠.
- ١٠٤٢- راجع: محمد فهد عبد الله الفهر: ص ٢٣٢، (لوحة ٤١).
- ١٠٤٣- راجع: المرجع نفسه: ص ٢٤٨، (لوحة ٤٢).
- ١٠٤٤- راجع: المرجع نفسه: ص ٢٥٦، (لوحة ٣).
- ١٠٤٥- محمد عبد الستار عثمان: المرجع السابق، ص ٢٥٩.
- ١٠٤٦- المرجع نفسه: ص ٢٦٠.
- ١٠٤٧- رقم السجل: ٣٧١٠
- 1048- Wiet, G., Stèles Funeraires, Catalogue General Musée Arabe de Caire, Tome Sixieme, Imprimerie Nationale, Boulac, le Caire, 1939, p. 62, Pl. XXXVIII.
- ١٠٤٩- مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٤٤.
- ١٠٥٠- انظر: ديمالد، م. بي: المرجع السابق، ص ١٤٧؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٤٤؛ مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٤٨.
- ١٠٥١- انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٢٨.
- ١٠٥٢- عبد العزيز حميد: بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف المعدنية الإسلامية في المتحف العراقي"، مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، المجلد الثالث والعشرون، بغداد ١٩٦٧م، ص ١٤٨.
- ١٠٥٣- المرجع نفسه: ص ١٤٩.
- ١٠٥٤- المرجع نفسه: ص ١٤٧.
- ١٠٥٥- عبد العزيز حميد: المرجع السابق: ص ١٤٩.
- ١٠٥٦- انظر: فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٤٠١.

- ١٠٥٧- عبد العزيز حميد: المرجع السابق، ص ١٤٨، ١٤٩.
- ١٠٥٨- راجع: فريد شافعى: مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاضى فى مصر، ص ٧٣.
- ١٠٥٩- انظر: محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية فى شواهد قبور مصرية، ص ١٢٩؛ مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٠٥، ١٠٩.
- ١٠٦٠- رقم السجل: ٢٣٢٥.
- ١٠٦١- رقم السجل: ٢٣٣.
- ١٠٦٢- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ج ١، ص ٨٥.
- ١٠٦٣- حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية فى القاهرة، الجزء الأول، الطبعة الثانية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣ م، ص ٣٣٧، ٣٣٨.
- ١٠٦٤- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ج ١، ص ٨٥.
- ١٠٦٥- راجع: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٢٥، ٣٢٦، وانظر: ما أورده من مراجع فى هذا الشأن.
- ١٠٦٦- رقم السجل: ٢٩٥١.
- ١٠٦٧- رقم السجل: ٢٩٥٢.
- ١٠٦٨- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٢٥٩؛ وانظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٧٧٤).
- ١٠٦٩- راجع: Marçais, G., Op. Cit., p. 116.
- ١٠٧٠- عثمان الكعاك: مسلك إلى القاهرة، ص ٣٨.
- ١٠٧١- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٢٥٩.
- ١٠٧٢- عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "النحت"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠ م، ص ٢٩٨، ٢٩٩.
- ١٠٧٣- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٧٧٧).
- ١٠٧٤- سوف يشار إلى ذلك عند الدراسة التحليلية للعناصر الفنية الوافدة.
- ١٠٧٥- رقم السجل: ١٠٤.
- ١٠٧٦- راجع: أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٢٦٣؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣٠٢.
- ١٠٧٧- انظر: عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الفخار"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، ص ٣٢٥.
- ١٠٧٨- رقم السجل: ٤٣٢٨.
- ١٠٧٩- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق. (شكل ٧٧٥)؛ أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٢٦٤؛ عبد الرؤوف يوسف: النحت، ص ٣٠٢.
- ١٠٨٠- عن هذين العنصرين فى هذه الكلج الفاطمية. انظر:

- Ibrahim, Laila. A., Clear Fresh Water in Medieval Cairen Houses, Islamic Archaeological Studies, Vol. I, 1978, Cairo, 1982, pp. 1-2.
- ١٠٨١- صالح لمعى: التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٣٩.
- ١٠٨٢- انظر: كرنزويل: المرجع السابق، ص ٢٤٩، ٢٥٠؛ أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٠٥.
- ١٠٨٣- راجع: أحمد فكوى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص ٢٠٣؛ وانظر له: مسجد القيروان، (الأشكال ٣١، ٣٤، ٦٤).
- ١٠٨٤- راجع: السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية في البناء الحضاري الأندلسي، ص ٤٥٩.
- ١٠٨٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص ١٤٣.
- ١٠٨٦- رقم السجل: ٥٢٢٧.
- ١٠٨٧- انظر: نادية حسن أبو شال: المبخرة في مصر الإسلامية، دراسة حضارية أثرية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٤م، ص ٩٥.
- ١٠٨٨- رقم سجلهما: ٥٢٣٠/١١ و ٥٢٣٠/٦.
- ١٠٨٩- انظر: نادية حسن أبو شال: المرجع السابق، ص ١١٧، ١١٨، ١٢١، ١٢٢، (شكل ٢٢).
- ١٠٩٠- رقم السجل: ٥٢٣٠/٣.
- ١٠٩١- راجع: نادية حسن أبو شال: المرجع السابق، ص ١٠٩، ١١٠، (شكل ١٥).
- المبحث الرابع:**
- ١٠٩٢- راجع: هناء عبد الخالق، المرجع السابق، ص ٢. ويميل بعض مؤرخي الفنون إلى اعتبار أن مصر هي موطن تلك الصناعة، وذلك بناءً على الأدلة المادية التي وصلتنا منها، بالإضافة إلى أن أفران صناعة الزجاج، التي عثر عليها في مدينة طيبة والتي يرجع تاريخها إلى عهد الملك أمنيحتب الثاني من الأسرة الثامنة عشرة. للاستزادة. انظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ١٥٧؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ج ١، ص ٢٠٥.
- ١٠٩٣- انظر: هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ج ٢، ص ٤.
- ١٠٩٤- المرجع نفسه: ج ٢، ص ١١، ١٢.
- ١٠٩٥- زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢٦٠.
- 1096- Hasson, R., Op. Cit., p. 3.
- ١٠٩٧- راجع: ديمان، م. س: المرجع السابق، ص ٢٣١، ٢٣٨.
- ١٠٩٨- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٩.
- ١٠٩٩- المرجع نفسه: ص ٤٧.
- ١١٠٠- انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقي حتى الفتح العربي، ص ٢٦.

- ١١٠١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ج ٢، ص ٢٠٦.
- ١١٠٢- عبد الرؤوف يوسف: الزجاج، ص ٣٣١.
- 1103- Hasson, R., Op. Cit., p. 3
- ١١٠٤- أحمد عمدى: معادات التجميل، ص ٩٤.
- ١١٠٥- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٨١، ٥٨٢.
- ١١٠٦- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٤٤.
- ١١٠٧- مارسيه. ج: المرجع السابق، ص ١٣٢.
- 1108-The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 131.
- ١١٠٩- انظر: Hasson, R., Op. Cit., p. 3
- ١١١٠- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٤٣٠؛ وانظر: هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩١.
- 1111- Hasson, R., Op. Cit., p. 21, p. 32.
- ١١١٢- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ج ١، ص ٢٠٧.
- ١١١٣- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٤٣٣.
- ١١١٤- محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، ص ١٦٠.
- ١١١٥- سليمان مصطفى زبيس: إلمامة عن أحوال القاهرة الاقتصادية وعلاقتها مع الخارج في عهد الفاطميين، ص ٥٩٠.
- ١١١٦- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ١٦٠.
- ١١١٧- انظر: ص () .
- ١١١٨- راجع:
- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 40; Philon, Helen., Op. Cit., p. 174.
- ١١١٩- أحمد عمدى وآخرون: المرجع السابق، ص ٢٠٨، ٢٠٩.
- ١١٢٠- ديمان. م. س: المرجع السابق، ص ٢٣١.
- 1121- Hasson, R., Op. Cit., p. 7.
- ١١٢٢- راجع: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الأشكال ٧٣١-٧٣٣). ومن بين هذه التحف قنيتان محفوظتان بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة يزدانان بخيوط زجاجية مضافة مختلفة الألوان، ومضغوطة في السطح الخارجى لهما، في خطوط متعرجة تبدو كأنها عروق الرخام. ومنها كأس محفوظ بمتحف برلين، عليه زخارف مختومة قوامها دوائر بداخل كل منها حيوان خرافى. عن هذه التحف. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ١٢٠.
- ١١٢٣- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق (شكل ٧٣٤).
- ١١٢٤- ديمان. م. س: المرجع السابق، ص ٢٣١، ٢٣٢.
- ١١٢٥- ثروت عكاشة: الفن العراقى، ص ١٩٠، (لوحة ١٣٧).

- ١١٢٦- راجع أيضاً: حسن الباشا: تاريخ الفن في العراق القديم، ص ١١٧، ١١٨، (شكل ٥٢).
- ١١٢٧- رقم السجل: ٩٦٨ ع.
- ١١٢٨- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٤٣.
- ١١٢٩- أبو صالح الألفي: المرجع السابق، ص ١١٣.
- ١١٣٠- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٣٠.
- ١١٣١- أحمد ممدوح حمدي: معدات التجميل، ص ٩٦، ٩٥.
- ١١٣٢- رقم السجل: ١٧١٦.
- ١١٣٣- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٣٠.
- ١١٣٤- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٧٣٦).
- ١٣٣٥- انظر: سعاد ماهو: المرجع السابق، (شكل ٧٢).
- 1136- Hasson, R., Op. Cit., p. 13.
- ١١٣٧- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٤٢، ١٤٣.
- ١١٣٨- ديمان، م. س.: المرجع السابق، ص ٢٣٣.
- ١١٣٩- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ١١٤٠- انظر: Hasson, R., Op. Cit., p. 13, Pls. 17, 18.
- ١١٤١- انظر: Ibid., Pl. 36.
- ١١٤٢- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٥٨.
- ١١٤٣- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٥٩.
- ١١٤٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٠٧.
- ١١٤٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ج ٤، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
- 1146- Hasson, R., Op. Cit., p. 11.
- ١١٤٧- انظر له: المرجع السابق، ص ٢٣٣.
- 1148- Hasson, R., Op. Cit., p. 13.
- 1149- Ibid., p. 11.
- ١١٥٠- ديمان، م. س.: المرجع السابق، ص ٢٣٤.
- ١١٥١- راجع: هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص ٤٥.
- ١١٥٢- انظر: زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ١١٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٢٩.
- 1153- The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 121.
- ١١٥٤- ديمان، م. س.: المرجع السابق، ص ٢٣٤.
- ١١٥٥- رقم السجل: ١٠٥٩٦ ع.
- ١١٥٦- انظر: هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص ١٤٧.
- ١١٥٧- رقم السجل: ٣٢٣٨٦ م ع.
- ١١٥٨- هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص ١٤٨.

- ١١٥٩- انظر: المرجع نفسه: ص ١٤٣، ١٤٤.
- ١١٦٠- انظر: المرجع نفسه: ص ١٧٢، ١٧٣.
- ١١٦١- رقم السجل: ٢٤٦٣.
- ١١٦٢- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٣٠؛ وانظر: ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ٢٣٤.
- 1163- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 130.
- ١١٦٤- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (شكل ٣٣٧)؛ ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ٢٣٤.
- ١١٦٥- انظر له: المرجع السابق، ص ٢٣٠.
- ١١٦٦- راجع: The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 132.
- 1167- Pinder - Wilson, R. H., Rock Crystals, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1988, p. 290.
- ١١٦٨- محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. رقم السجل ٢٤٦٣. وقد سبقت الإشارة إلى هذا الكأس.
- 1169-The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 130.
- ١١٧٠- عن هذا الكأس الإيراني. انظر: Nard, Sh., Institute of Islamic Art, L.A. Mayer Memorial, Jerusalem, 1976, p. 11, Pl. 10.
- ١١٧١- يرجع الأصل فى هذه التسمية إلى أن القديسة الألمانية "هدفيج" (ت ١٢٤٣م) كانت تمتلك كأسين منها، ومن المرجح أنها حصلت عليهما عندما كانت تحج إلى الأماكن المقدسة فى القدس. ووصلنا من هذه الكؤوس ثلاثة عشر كأساً، موزعة بين المتاحف والمجموعات الأوربية مثل المتحف الألماني فى نورمبرج، ومتحف ركس بأمستردام، ومتحف بروسلاو، وكنوز دير أوجينيس فى نامور. انظر: ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ٢٣٧؛ نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، ح ٣، ص ١٢٥. ثم عثر فى موقع يسمى نوفو جرودوك فى روسيا البيضاء على كسرات من زجاج هدفيج وهى تمثل القطعة الرابعة عشرة فى هذه الكؤوس. انظر: جراى، بازيل: بحث بعنوان "أفكار حول أصل زجاج هدويج"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- إبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٧٠م، ص ٢٦٠.
- ١١٧٢- زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٧٤١)؛ حسن الباشا: بحث بعنوان "البلور الصخرى". القاهرة. تاريخها، فنونها، آثارها. مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٣٥٢.
- ١١٧٣- ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ٢٣٧.
- ١١٧٤- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٩١.
- ١١٧٥- راجع: جراى، بازيل: المرجع السابق، ص ٢٥٩، ٢٦٠.

- ١١٧٦- جرای، بازيل: ص ٢٦٣.
- ١١٧٧- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٥٩١.
- ١١٧٨- انظر: The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 133, No. 133
- ١١٧٩- جرای، بازيل: المرجع السابق، ص ٢٦١، ٢٦٢.
- ١١٨٠- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٥٩١.
- ١١٨١- انظر: Hasson, R., Op. Cit., (ILL. 24)
- 1182- Ibid., p. 15.
- ١١٨٣- جرای، بازيل: المرجع السابق، ص ٢٦٥.
- ١١٨٤- انظر: ص () .
- ١١٨٥- انظر: ح () ص () .
- ١١٨٦- يتمثل ذلك فى كأس زجاجى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [رقم سجله ٢٣٢٨٤]، عليه كتابة بخط كوفى نصها: "الأمير عبد الصمد بن على أصلحه الله وأعز نصره"، وقد كان هذا الأمير والياً على مصر عام ١٥٥هـ/٧٧٢-٧٧٣م من قبل الخليفة أبو جعفر المنصور، كما يحتفظ نفس المتحف بقطعة من الزجاج [رقم سجلها ١٢٧٣٩/٦] عليها زخرفة بالبريق المعدنى أيضاً فى شريط دائرى عليه كتابة كوفية نصها: "مما عمل فى طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣هـ" ٧٧٩م، والتاريخ على هذه القطعة مكتوب بالأرقام القبطية. للاستزادة، انظر: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣٣٢، ٣٣٣.
- ١١٨٧- انظر: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٨٤٠؛ عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٥١.
- ١١٨٨- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع نفسه، ص ١٥٠؛ وانظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٨٨.
- 1189- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 33.
- ١١٩٠- انظر: ص () .
- ١١٩١- رقم سجلهما: ١٣٠٤ و ١٦٣٧٣.
- ١١٩٢- نقلاً عن: عبد الرؤوف يوسف: "دراسة فى الزجاج المصرى"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة مارس- إبريل ١٩٦٩م، الجزء الثانى، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٦٤٨.
- ١١٩٣- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٦٥٠. وعن ربيعة بن أحمد بن طولون. انظر: المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٣٢٢.
- ١١٩٤- يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بثلاث قطع عليها اسم هذا الصانع [أرقام سجلها ٨١٦٧ و ٢/٢٦٣٨ و ١٥٥٧٩].
- ١١٩٥- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٦٥١.
- ١١٩٦- رقم سجله: ٨١٦٧.

- ١١٩٧- هذا النص مكتوب بالبريق المعدنى فى خمسة أسطر فى كتابة بخط الثلث لا تزال بعض حروفها كوفية الشكل. زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ج ١ ص ١٨٣.
- ١١٩٨- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٦١.
- ١١٩٩- الفهرست: ص ٥٠٦.
- ١٢٠٠- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨٣.
- ١٢٠١- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨٣.
- ١٢٠٢- مما لوحظ أن الكتابة على الإناء الزجاجى الذى يحمل توقيع "عباس بن نصير بن أبى يوسف جرير بن سعيد التلاوى أو القلاوى" (رقم سجله بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ٨١٦٧) كانت بخط الثلث الذى لم تزل بعض حروفها كوفية الشكل. ومثل هذا الأسلوب من الخط ظهر فى وقت متأخر من العصر الفاطمى، وربما كان أقدم ما وصلنا من كتابة بخط الثلث وردت على قطعة نسيج من عهد المستنصر بالله مؤرخة بسنة ٤٨٧هـ. للاستزادة. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٨٢، ١٨٣، وربما يعنى هذا أن الزجاج الفاطمى "عباس بن نصير بن أبى يوسف" كان يعمل فى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى، بينما من الثابت أن الزجاج الطولونى "نصير بن أحمد بن هيثم" كان يعمل فى أواخر القرن الثالث الهجرى.
- ١٢٠٣- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٨٣؛ وانظر: عبد الرؤوف يوسف: الزجاج، ص ٣٣٣، ٣٣٥.
- ١٢٠٤- يتم تذهيب الزجاج عن طريق مزج الذهب بالزئبق، ويزوق الإناء به ثم يدخل إلى الفرن فيحترق الزئبق ويثبت الذهب، ويذكر "محمد أبو الفرج العشى" أن هذه الصناعة بهذا الشكل لم تكن معروفة قبل الإسلام، وأن البيزنطيين كانوا يضمّنون وسط الإناء الزجاجى برفائق الذهب. ومن المرجح أن تذهيب الزجاج كان رائجاً فى العصر العباسى. حيث ذكرت بعض المصادر التاريخية أن عليّة ابنة الخليفة المهدي (١٥٨-١٦٩هـ) كانت تكتب بالذهب على الأكواب أشعاراً. انظر له: المتحف الوطنى بدمشق. فرع الآثار العربية الإسلامية، المديرية العامة للآثار والمتاحف، ١٩٦٩م، ص ٣٠٢، ٣٠٣.
- ١٢٠٥- المينا: هى عبارة عن عجينة تتكون من الأكاسيد المختلفة التى تسحق مع قطع صغيرة من الزجاج ثم تخلط بمادة زيتية ثم تتحول إلى محلول بواسطة الحرارة فى درجة معينة. وتختلف ألوانها باختلاف الأكاسيد التى تستعمل فيها، فأكسيد النحاس على سبيل المثال يعطى اللون الأحمر وهكذا... وترسوم الخزاف بهذا المحلول فإذا ما جف بدا بارزاً بروزاً خفيفاً عن سطح الإناء. محمد عبد العزيز مزوق: الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ١١٣. وعن أسلوب الزخرفة بالمينا. انظر: محمد أبو الفرج العشى: الزجاج السورى المموه بالمينا والذهب فى العصر الوسيط، ص ٧. وراجع: عبد الناصر محمد حسن: المجمع السابق، ج ٧ ص ١٩٨، ١٩٩.
- ١٢٠٦- ديمانند. م. س: المرجع السابق، ص ٢٣٧، ٢٣٨.
- ١٢٠٧- المرجع نفسه: ص ٢٣٦.

- ١٢٠٨- حسنى محمد نويصر: المرجع السابق، ص ٣٥٦.
- ١٢٠٩- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٢٤، (شكل ٨٣).
- ١٢١٠- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٥٣.
- ١٢١١- محمد أبو الفرج العش: المتحف الوطني بدمشق، ص ٣٠٢، ٣٠٣.
- ١٢١٢- هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص ٥٠.
- ١٢١٣- المرجع نفسه: ص ٥١.
- ١٢١٤- ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ٢٣٨.
- ١٢١٥- انظر له: بعض التأثيرات القبطية فى الفنون الإسلامية، ص ٣٨.
- ١٢١٦- انظر: ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ٢٣٨؛ وراجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٦٠٢.
- ١٢١٧- حسن الباشا: بحث بعنوان "البلور الصخرى" القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٣٤٣.
- ١٢١٨- المرجع نفسه: ص ٣٤٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ٢١٧؛ P. 121, The Arts of Islam, Hayard Gallery.
- ١٢١٩- هذان الشمعدانان من صناعة إيطاليا فى القرن السادس عشر الميلادى.
- ١٢٢٠- زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (شكل ٧٤٥)؛ حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٣٤٣.
- 1221- Pinder- Wilson, R.H., Op. Cit., p. 291, Pl. R. 3.
- 1222- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 121
- 1223-Pinder- Wilson, R. H., Op. Cit., p. 298.
- ١٢٢٤- السيد عبد العزيز سالم: البخرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص ١٢٣.
- ١٢٢٥- انتجهاوزن، ريتشارد: الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها، ص ٦٢.
- ١٢٢٦- كانت البصرة فى القرن الرابع الهجرى / ١٠م من المراكز الهامة فى نقش البلور الصخرى. انظر:
- Pinder - Wilson, R. H., Op. Cit., p. 290.
- 1227- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 120, No. 109.
- ١٢٢٨- منها قارورة محفوظة فى مجموعة "كبير" تنسب إلى القرن الثالث- الرابع الهجرى/ ٩-١٠م، انظر:
- Pinder Wilson, R.H., Op. Cit., Pl. R2.
- ١٢٢٩- عن ازدهار النقش على البلور الصخرى فى إيران خلال العصر الساسانى. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، ص ٧٣.
- 1230- Pinder- Wilson, R. H., Op. Cit., p. 292, Pl. R2.
- 1231-Pinder- Wilson, R. H., Op. Cit., p. 300, Pl. R 9.

- ١٢٣٢- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق. (شكل ٧٤٥): حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٤٥: ديمان. م. س: المرجع السابق. ص ٢٣٦. ٢٣٧.
- ١٢٣٣- انظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام. ص ٥٩٧: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. (شكل ٧٤٣).
- ١٢٣٤- انظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام. ص ٥٦٩. ٥٩٧: حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٥٠.
- ١٢٣٥- راجع: حسن الباشا: المرجع نفسه. ص ٣٥٠: نعمت إسماعيل علام، المرجع السابق. ص ١٢٥.

1236- Grabar, Oleg., Architecture and Art, p. 112.

- ١٢٣٧- سبقت مناقشة هذا الرأى عند دراسة التأثيرات الإيرانية على الخزف.
- ١٢٣٨- امتازت هذه الأباريق سواء الفاطمية أو الإيرانية بأنها ذات شكل كمثرى ورقبة قصيرة وفوهة منفرجة مدببة وقاعدة منخفضة. وذات مقبض واحد.
- ١٢٣٩- انظر: The Arts of Islam, Hayward Gallery, No. 132, p. 134, وراجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦١٣.

١٢٤٠- انظر: ص ().

١٢٤١- انظر: ص ().

١٢٤٢- انظر: Grabar, Oleg., Imperial and Urban Art in Islam, p. 178.

- ١٢٤٣- زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل (٧٤٦).
- 1244- Grabar, Oleg., Architecture and Art., p. 112.

١٢٤٥- انظر: ص ().

١٢٤٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٦٢.

١٢٤٧- انظر: ص ().

١٢٤٨- انظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٩٧، (شكل ٤٩١).

١٢٤٩- انظر: ص ().

1250- Pinder- Wilson, R. H., Op. Cit., pp. 297-298, Pl. R6.

1251- Ibid., pp. 292-294, Pl. R5.

1252- Ibid., pp. 306-307, Pl. R. 12.

المبحث الخامس:

- ١٢٥٣- راجع: عبد الرحمن زكى: الحلى فى التاريخ والفن. الطبعة الثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. مكتبة الدراسات الشعبية، العدد (٢٨)، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٤٧-٦٩: السيد طه أبو سديرة: الحرف والصناعات، ص ١٦٧: عزت زكى حامد قادوس: التماثيل البرنزىة الصغيرة، ٣٧، ٣٨.
- ١٢٥٤- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٠٨.
- ١٢٥٥- زكى محمد حسن: بعض التأثيرات القبطية فى الفنون الإسلامية، ص ٣٧.

١٢٥٦ - المرجع نفسه. نفس الصفحة
١٢٥٧ - المرجع نفسه: نفس الصفحة. وعن تأثر بعض أشكال التحف الإسلامية بمثيلاتها في الفن القبطي. انظر:

Barret. D. Islamic Metalwork in British Museum, London, 1994.
P XIV

١٢٥٨ - كان هؤلاء الفرس من بقايا جند بازان عامل كسرى على اليمن قبل الإسلام. انظر:
ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٤٠. وهناك ثمة إشارات عديدة تفيد
بكثرة العناصر الفارسية التي عملت في بلاد اليمن باستخراج الذهب والفضة من
المناجم اليمنية، للاستزادة. انظر: ربيع حامد خليفة: الفنون الزخرفية اليمنية في العصر
الإسلامي، ص ٢٠.

١٢٥٩ - السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٣٤٠؛ وانظر: هويدا عبد العظيم رمضان:
المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩١.

١٢٦٠ - جواتيابين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧٢.

١٢٦١ - انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران،
ص ١٨.

١٢٦٢ - راشد البراوي: حالة مصر الاقتصادية في عصر الفاطميين، ص ٣٩.

١٢٦٣ - راجع: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١١٩؛ السيد عبد العزيز سالم: البحرية
المصرية في العصر الفاطمي، ص ١٢٣.

١٢٦٤ - انظر: جواتيابين، س. د: المرجع السابق، ص ١٧٢.

١٢٦٥ - المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٩.

١٢٦٦ - ابن الزبير: الدخائر والتحف، ص ٢٥٦.

١٢٦٧ - جواتيابين، س. د: المرجع السابق، ص ٦٤.

١٢٦٨ - المرجع نفسه: ص ٢٨٤.

١٢٦٩ - انظر: ص () .

١٢٧٠ - المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٥.

١٢٧١ - نصوص مصر وأخبارها، ص ٨٧.

١٢٧٢ - انظر: ص () .

١٢٧٣ - السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ١٧٦.

١٢٧٤ - المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤١٥.

١٢٧٥ - سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٢٩٣.

١٢٧٦ - راجع: Barret, D., Op. Cit., p. V.

١٢٧٧ - سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ١٢١، الفنون الزخرفية، ص ٢٩٥؛ وللاستزادة: انظر:

زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٠٨؛ ديمان، م. س: المرجع السابق، ص ١٣٩.

١٢٧٨ - سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ١٢١، ١٢٦.

- ١٢٧٩- راجع: صلاح حسين العبيدي: التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٠م، ص ١٤، ١٥.
- ١٢٨٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ١٠٨، ١٠٩، ٢٢١.
- ١٢٨١- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام، ص ١٤٢.
- ١٢٨٢- انظر: ص () .
- ١٢٨٣- راجع: السيد طه أبو سديرة، المرجع السابق، ص ١٧١، ١٧٢.
- ١٢٨٤- هو الحسين بن عبد الله الجوهرى المعروف بابن الجصاص، كان تاجراً عراقياً يتاجر في الجوهر. ثم رحل إلى الفسطاط في عهد خمارويه بن أحمد بن طولون، ثم اتصل به ونال حظوة عنده، وجعله وكيله الوحيد لتجهيز البلاط بالأحجار والجواهر الكريمة. السيد طه أبو سديرة، المرجع السابق، ح ١٥، ص ١٧١.
- ١٢٨٥- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢٤١، ٢٤٢.
- ١٢٨٦- رقم السجل: ٩٢٨١.
- ١٢٨٧- راجع: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ١٢٢.
- ١٢٨٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١١٠.
- 1289- King, G. R. D., Op. Cit., p. 24.
- ١٢٩٠- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ح ١، ص ١٤٧.
- ١٢٩١- ابن إياس: بدائع الزهور، الجزء الأول، القسم الأول، ص ١٣٠.
- ١٢٩٢- حسن الباشا: بحث بعنوان "إبريق مروان بن محمد"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٥٠٧.
- ١٢٩٣- راجع: King, G. R. E., Op. Cit., p. 24
- 1294- King, G. R. E., Op. Cit., pp. 26- 27.
- ١٢٩٥- ذكر "King" أن "أنهايت" تمثل إلهة الحب عند الإيرانيين "The Iranian Goddess of Love". انظر له: Ibid., p. 27، وأشارت سعاد ماهر إلى أن الإلهة "أنهايت" هو إله القمر عند الإيرانيين، وأنه كان يمثل لدى الساسانيين على هيئة طائر ناشر جناحية. انظر لها: المرجع السابق، ص ١٢٢.
- 1296- King, G. R. Op. Cit., p. 27.
- وعن هذه الصينية وزخارفها. انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٣٨).
- ١٢٩٧- راجع: King, G. R. D., Op. Cit., p. 28.
- ١٢٩٨- جبل سيس: هو جبل متفرع من مرتفعات جبال العرب في سوريا، وتوجد فيه مجموعتان من الأبنية تعودان إلى عهد الوليد بن عبد الملك، من أواخر القرن الأول الهجرى/ ٧م. انظر: جرابار. أوليج: بحث بعنوان "العمارة"، تراث الإسلام. القسم الثاني.

تصنيف: شاخت وبوزورث، ترجمة: حسين مؤنس وإحسان صدقي العمدة، عالم المعرفة، الكويت، ذو القعدة/ ذو الحجة ١٣٩٨هـ/ نوفمبر ١٩٧٨م، ج ١، ص ٣٤.

1299- King, G.R.E., Op. Cit., pp. 25-26.

1300- Ibid., p. 26

١٣٠١- راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٠٩: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١١٠: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٢٢.

١٣٠٢- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٥١٠.

١٣٠٣- أبو عبد الله مصطفى العدوى: قبس من مختار صحيح الأذكار، دار الخلفاء، المنصورة، ١٩٩٤م، ص ٤٥.

١٣٠٤- النووى: رياض الصالحين، دار الحديث، القاهرة، بدون، ص ٤٧٢، ٤٧٣: أبو عبد الله مصطفى العدوى: المرجع السابق، ج ١، ص ٤٥.

١٣٠٥- صبح الأعشى: الجزء الثانى، ص ٧٩.

١٣٠٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٢٢.

١٣٠٧- انظر: عبد الرحمن زكى: المرجع السابق، ص ٤٠.

١٣٠٨- وصف الشاعر الفاطمى "ابن الصقلى" الديك قائلاً:

متطاولاً نحو السماء برأسه حيران ينظر قدرة الجبار

انظر: المسبحى: الجزء الأربعون من أخبار مصر، الجزء الثانى، القسم الأدبى، تحقيق حسين نصار، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٨٤م، ص ٣٥.

١٣٠٩- راجع: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٣٠٦: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص ٤٤.

١٣١٠- انظر: Zhiyan, Li., and Wen, Cheng., Op. Cit., fig. 21

١٣١١- انظر:

Atil, Esin., Art of the Arab World, Freer Gallery of Art, Washington, 1975, p. 28. Pl. 8

1312- Allan, James, W. Metalwork of the Islamic World, the Aron Collection, London, 1986, p. 26.

1313- Ibid., p. 26.

وعن ضريح إسماعيل السامانى. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، ص ١٥٥، ١٥٦: نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٩٠، (شكل ٤٩).

١٣١٤- انظر: نادية حسن أبو شال: المرجع السابق، ص ١٠٥، ١٠٦.

1315- Allan, James, W., Op. Cit., pp. 25-26.

1316- Ibid., p. 26.

١٣١٧- رقم السجل: ٦٩٨٣.

١٣١٨- انظر له: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ٢٢٣.

1319- Fehérvári, G., Metalwork, Islamic Art in the Keir Collection.
Faber and Faber, London, 1988, pp. 119-120.

١٣٢٠- انظر لها: الشماعد المصرية في العصر العربي. رسالة ماجستير. غير منشورة. كنية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٣٤.

١٣٢١- عبد العزيز حميد: دراسة لبعض التحف المعدنية الإسلامية في المتحف العراقي، ص. ص ١٤٧-١٤٩.

١٣٢٢- رقم السجل: ٨٤٨٣.

١٣٢٣- آمال العمري: المرجع السابق، ص ٤٤.

١٣٢٤- المرجع نفسه: ص ٥٧.

١٣٢٥- رقم السجل: ١١٦٩٥.

١٣٢٦- آمال العمري: المرجع السابق، ص ٥٦.

1327- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 124, Pl. M7.

1328- Ibid., pp. 113-114.

١٣٢٩- راجع: آمال العمري: المرجع السابق، ص ١٩١، ١٩٢؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٦٥.

١٣٣٠- حاول أصحاب هذا الرأي الربط ما بين شكل هذا الشمعدان وشكل اجراس الكنائس.

١٣٣١- انظر: آمال العمري: المرجع السابق، ص ٧١؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٦٦.

١٣٣٢- إلى جانب ما سبق ذكره على سبيل المثال من وجود رسوم الأرناب على الخزف الإيراني، فقد وصلتنا مبخرة تنسب إلى العراق أو إيران وترجع إلى القرن الأول أو الثاني الهجري / ٧-٨م، محفوظة في متحف برلين، وتلك المبخرة على هيئة أوزة، وتتميز بأن سطحها مزين برسوم مختلفة، من بينها رسوم أرناب. انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٤٥).

1333- Melikian- Chirvain, A. S., The Light of the World. The Art of Salijuqs in Iran and Antolia. California, 1994, p. 146, Pl. 146.

١٣٣٤- انظر: المقرئزي: الخطط، الجزء الأول، ص ٤٣١٤، الجزء الثاني، ص ١٠٥.

١٣٣٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ١٢٢.

١٣٣٦- انظر: Barreit, D., Op. Cit., p. XIV;

أحمد ممدوح حمدي: بحث بعنوان "الطراز الأيوبي في مصر"، المؤتمر الخامس للآثار في البلاد العربية، القاهرة ١٩-٢٤ إبريل - نيسان ١٩٦٩م، ص ٨١٤؛ حسين عبد الرحيم عليوة: بحث بعنوان "المعادن"، القاهرة، تاريخها. فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٣٧٤.

١٣٣٧- ديمانند. م. س: المرجع السابق، ص ١٤٦؛ وانظر:

Crabar, Oleg., Architectur and Art, p. 116

- ١٣٣٨- للاستزادة، انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٤٥
١٣٣٩- للاستزادة، انظر: ص () .
١٣٤٠- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء السابع، ح ١، ص ٤٧٨.
١٣٤١- المقرئ: اتعاظ الحنفا، الجزء الثالث، ص ١١٧.
١٣٤٢- انظر: ص () .
١٣٤٣- جمال محمد محرز: بحث بعنوان "المعادن الإيرانية في المتحف الإسلامي"، دراسات في الفن الفارسي- كتاب تذكاري احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١ م، ص ٤٢.
١٣٤٤- زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢٣٩، ٢٤٠، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٤٤).
١٣٤٥- بريت، د: الفن الإسلامي ببلاد فارس، ص ١٧١.
١٣٤٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٤٨؛ وانظر: رايس، د. ت: المرجع السابق، ص ٨١؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٤١.
١٣٤٧- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٤٤٧)؛ سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٢٢٩؛

Grabar, Oleg., Imperial and Urban Art, p. 185.

- ١٣٤٨- راجع: صلاح الدين البحيري: عالمية الحضارة الإسلامية، ص ٣٢.
١٣٤٩- رقم السجل: ١٥٦٠٢.
١٣٥٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٤٤٨).
١٣٥١- راجع: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٥٧، كنوز الفاطميين، ص ٢٣٧؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص ١٧٣، (شكل ١٠٧).
١٣٥٢- مارسيه، ج.: المرجع السابق، ص ١٥٩؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٧٤، (شكل ١٠٨).
١٣٥٣- انظر: Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 185.
١٣٥٤- مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٤٠٠.
١٣٥٥- راجع: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥١٥، ٥١٦.
١٣٥٦- مارسيه، ج.: المرجع السابق، ص ١٥٩؛ مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٤٠٠.
١٣٥٧- راجع: مارسيه، ج.: المرجع السابق، ص ١٥٩، ١٦٠؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٧٣، ١٧٤.
١٣٥٨- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٥٢، الفنون الزخرفية، ص ٣٠١.

- ١٣٥٩- راجع: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة، الجزء الثاني، ص. ١٣٤ - ١٤٦؛ وانظر: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص ٥٦٢.
- ١٣٦٠- محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص ٦؛ وانظر: السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية، ص ١٢٥، ١٢٦.
- ١٣٦١- راجع: وجدان على بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي، ص ٢٢١.
- ١٣٦٢- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص ١٧٤؛ مورينو. مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٣٨٦؛ مارسيه، ج: المرجع السابق، ص ١٥٩، ١٦٠.
- ١٣٦٣- انظر له: المرجع السابق، ص ٣٨٦.
- ١٣٦٤- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٧٤.
- ١٣٦٥- ربما يدعم هذا الرأي أن ثروة جامع البيرة يرجع تاريخها على الأرجح إلى أعمال الأمير محمد الأول التي أجراها في جامع البيرة سنة ٢٥٠هـ/٨٦٤م، وكان كثير من هذه الثريات معلق أمام محراب الجامع حتى سقطت بعد أن أحرقه البربر في ثورة سنة ٤٠١هـ/١٠١٠م. انظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٣٨٦، ٣٨٧.
- ١٣٦٦- للاستزادة. راجع: Allan, James, W., Op. Cit., pp. 19- 21.
- ١٣٦٧- انظر: ص ().
- ١٣٦٨- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٥٧٧.
- ١٣٦٩- رقم السجل: ٦٩٨٣.
- ١٣٧٠- راجع: أحمد ممدوح حمدي وآخرون: معرض الفن الإسلامي، ص ٧٨؛ وانظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٤٩).
- ١٣٧١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٢٢٣، (شكل ٦٢).
- ١٣٧٢- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: معرض الفن الإسلامي في مصر، ص ٧٨؛ The Arts of Islam, Hayward Gallery. p. 166, No. 170.
- ١٣٧٣- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢٥٩، (اللوحة رقم ١٣ شكل ٢٧).
- ١٣٧٤- انظر له: دليل موجز، ص ٦٥.
- ١٣٧٥- راجع: أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٧٨؛ The Arts of Islam, Hayward Gallery. p. 166, No. 170.
- ١٣٧٦- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٧٨.
- ١٣٧٧- انظر: ص ().
- ١٣٧٨- من المرجح أنها والددة أنوشتكين الدزبوري الذي أصبح الحاكم القوي في بلاد الشام سنة ٤٢٩هـ، حيث كان هذا الشخص متلقياً بلقب شرف المعالي الوارد في النص. وكان الدزبوري هذا وزيراً للخليفة الفاطمي المستنلي واستمرت وزارته في أيام الخليفة الأمر بأحكام الله، أي أنه وزر فيما بين سنتي ٤٨٧هـ و ٥١٥هـ، حيث اغتيل في ٢٣ رمضان من تلك السنة. آمال العمري: بحث بعنوان "صحن من الفضة من العصر

- الفاطمي"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثاني ١٩٨٠م، هيئة الآثار المصرية، قطاع المتاحف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ١٠٢.
- ١٣٧٩- آمال العمرى: المرجع نفسه، ص ١٠٢.
- ١٣٨٠- رقم السجل: ٨٤٨٣.
- ١٣٨١- آمال العمرى: المرجع السابق، ص ٥٥، ح ٢٨ من نفس الصفحة. وتحمل هذه الصينية الإيرانية إمضاء صانعها "حسن القاشاني". انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٥٩)؛ فنون الإسلام، ص ٥٢٧، ٥٢٨، (شكل ٤٣٧).
- ١٣٨٢- آمال العمرى: المرجع السابق، ص ٥٢، ح ١٩ من نفس الصفحة.
- ١٣٨٣- رقم السجل: ١٢٧٤١.
- ١٣٨٤- انظر: آمال العمرى: المرجع السابق، ص ٤٢.
- ١٣٨٥- انظر: ص ().
- ١٣٨٦- رقم السجل: ١١٦٩٥.
- ١٣٨٧- رقم السجل: ٨٤٨٣.
- ١٣٨٨- راجع: آمال العمرى: المرجع السابق، ص ٤٣.
- ١٣٨٩- انظر: ص ().
- ١٣٩٠- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢٤٨.
- ١٣٩١- انظر: ص ().
- ١٣٩٢- انظر: ص ().
- ١٣٩٣- رقم السجل: ١٣١٨٧.
- ١٣٩٤- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٣٢.
- ١٣٩٥- رقم السجل: ١٦٤٥٧.
- ١٣٩٦- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٣٩.
- ١٣٩٧- رقم السجل: ١٢١٣٧.
- ١٣٩٨- زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٥٤)؛ أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٢٨.
- ١٣٩٩- رقم السجل: ٩٤٥٥.
- ١٤٠٠- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٣٠.
- ١٤٠١- ديمان، م.س: المرجع السابق، ص ١٥٣، (شكل ٨٨).
- ١٤٠٢- ثناء عبد الرحمن بلال: الملابس فى العصرين القبطى والإسلامى، ص ١٤.
- ١٤٠٣- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٢٠.
- ١٤٠٤- انظر: ديمان، م.س: المرجع السابق، ص ١٤٤.
- ١٤٠٥- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٢٨، ١٣٠.
- ١٤٠٦- المرجع نفسه، ص ١٠٥، ١٠٦.

١٤٠٧- سوف يشار إلى ذلك بشىء من التفصيل عند الدراسة التحليلية للعناصر الفنية
الوافدة.

المبحث السادس:

١٤٠٨- للاستزادة، انظر: سعاد ماهر: النسيج الإسلامى، ص ٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق:
الزخرفة المنسوجة، ص ٨، ٩؛ محمد عبد العزيز عبد الدايم: بحث بعنوان "تطور صناعة
النسيج فى مصر الإسلامية"، دراسات آثارية، المجلد الثالث، القاهرة، ١٩٨٨ م، ص ١٢٦.

١٤٠٩- أسهبت الدراسة فى توضيح ذلك، فراجع ما ذكر عنها فى الباب الأول، وخاصة ما
ورد فى هذا المجال عند الحديث عن الجزيرة العربية، والشام، والعراق، وأرمينية،
وإيران، وآسيا الوسطى، والهند، والصين، والمغرب العربى، والأندلس، وصقلية، وبيزنطة.

١٤١٠- راجع: منى بدر: أثر الفن القبطى على الفن الإسلامى فى المتحف المنقولة، ص ١٤٩.

١٤١١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين،
ص ٦٥؛ عبد الرحمن فهمى: بحث بعنوان "النسيج"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها،
مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠ م، ص ٣٨٨.

١٤١٢- للاستزادة، انظر: سعاد ماهر وحشمت مسيحة: منسوجات المتحف القبطى - الجناح
الجديد - ٢ - قسم المنسوجات، مصلحة الآثار، المتحف القبطى، المطبعة الأميرية،
القاهرة، ١٩٥٧ م، ص ٧٣-٨٦.

١٤١٣- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٥، ٦٦.

١٤١٤- المرجع نفسه: ص ٦٦؛ وانظر: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص ٣٨٨، ٣٨٩.

١٤١٥- أطلق محمد عبد العزيز مرزوق، على هذه الطريقة "الزخرفة المنسوجة". انظر له:
الزخرفة المنسوجة، ح ٤، ص ٧٣. بينما أطلقت عليها سعاد ماهر، اسم "القباطى". انظر
لها: النسيج الإسلامى، ص ٣٢.

١٤١٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٤٥.

١٤١٧- المرجع نفسه: ص ٤٦.

١٤١٨- المرجع نفسه، ص ٤٦.

١٤١٩- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٤، ٨٥.

١٤٢٠- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٤٦. ومضربة، مخيطة بالقطن أى منجدة. المرجع
نفسه: ح ٢ من نفس الصفحة.

١٤٢١- المرجع نفسه: ص ٤٦.

١٤٢٢- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص ٧٦؛ وانظر: سامى أحمد عبد الحليم:
المنسوجات الأثرية القبطية والإسلامية (المحفوظة فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة)،
مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع. الإسكندرية، ١٩٩٠ م، ص ٥٨.

١٤٢٣- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٤٦؛ سامى أحمد عبد الحليم: المرجع السابق.
ص ٥٩.

١٤٢٤- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٤٦.

١٤٢٥- راجع ما ذكر في هذا الشأن عند دراسة دور الصلات الحضارية بين مصر والجزيرة العربية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

١٤٢٦- انظر: ص ().

١٤٢٧- انظر: ص ().

١٤٢٨- لعل عمل اليمينيون في صناعة المنسوجات بمدينة الكوفة بعد تأسيسها قريبة على ذلك.

١٤٢٩- كان من بين الشروط التي اشترطها عمرو بن العاص على أهل مصر بعد فتحها أن يقدم كل رجل منهم إلى المسلمين بعض الملابس. انظر: البلاذري: المصدر السابق. ص ٢١٦. ومن الجدير بالذكر أن عمر بن الخطاب كان قد أرسل إلى عمرو بن العاص ألا يتشبه أهل الدمة بالمسلمين في ملابسهم. انظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٧٦. وهو أمر يؤكد اعتزاز العرب بملابسهم وخصوصيتها، حتى وإن كان وراء هذا الأمر نواحي دينية.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن ننوه إلى أن مصر منذ عهد عمر بن الخطاب كانت ترسل كسوة الكعبة.

انظر: ص (). وليس من المستبعد أن يكون لذلك أثره في تطور صناعة النسيج وازدهاره بمصر منذ بداية العصر الإسلامي.

١٤٣٠- رقم السجل: ١٠٨٤٦.

١٤٣١- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٥٥٩).

١٤٣٢- حسن محمد الهواري: المنسوجات الأموية والعباسية، ص ٨١٣، ٨١٤؛

Un Tissu Abbaside, p. 63؛

فييت، جاستون: المنسوجات الأثرية، ص ١٤٠.

١٤٣٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٦٦.

١٤٣٤- راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٥٥٩).

١٤٣٥- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٧؛ مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ٩٩.

١٤٣٦- سهيلة ياسين الجبوري: المرجع السابق، ص ١٢٩، ١٣٠.

١٤٣٧- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٧؛ مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ٩٩.

١٤٣٨- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٨؛ مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ٩٩.

١٤٣٩- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٨.

١٤٤٠- انظر: ص ().

١٤٤١- منى بدر: المرجع السابق، ص ١٥٧.

١٤٤٢- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٩٨؛ وانظر: فييت، جاستون: القيمة

الفنية للكتابة العربية، ص ١٤٩، ١٥٠؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٧.

1443- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 1. p. 73;

وانظر: حسن محمد الهواري: المنسوجات الأموية والعباسية، ص ٨١٤، ٨١٥؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ٨٥، ٨٦.

1444- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. I. p. 73.

١٤٤٥- انظر: ص ().

١٤٤٦- منهم إلى جانب ما ذكر في الهوامش السابقة، العالم "كندر" و "كونل". وعن الجدير بالذكر أن متحف واشنطن يحتفظ بقطعة نسيج عليها اسم "مروان" من المرجح أنه "مروان بن محمد". انظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٧، ٢٨.

١٤٤٧- المرجع نفسه: ج ٣، ص ٣٠.

١٤٤٨- المرجع نفسه: ص ١٦٩، (لوحة ٦١).

١٤٤٩- من الجدير بالذكر أن رسوم الكائنات الحية شاع استعمالها في القصور الأموية. وربما كان في عدم ظهورها في ملابس الخلفاء أسباب تتعلق بالنواحي الدينية والاجتماعية.

١٤٥٠- حسن محمد الهواري: المرجع السابق، ص ٨١٥؛ وانظر:

The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. I. p. 73.

١٤٥١- رقم السجل: ٣٠٨٤.

١٤٥٢- يقرأ النص "بسم الله بركة من الله لعبد الله الأمين محمد أمير المؤمنين أطال الله بقاءه مما أمر بصنعه في طراز العامة بمصر على يد الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين". انظر: فييت، جاستون: المنسوجات الأثرية، ص ١٤٠؛ حسن محمد الهواري: المرجع السابق، ص ٨١٥، ٨١٦.

١٤٥٣- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٦٣، (لوحة ٣٩).

١٤٥٤- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٦٨.

١٤٥٥- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ٨٠، ٨٢، (لوحة ١١).

١٤٥٦- المرجع نفسه: ص ٨٢، (لوحة ١٢).

١٤٥٧- المرجع نفسه، ص ٨٢، ٨٤، (لوحة ١٣).

١٤٥٨- المرجع نفسه: ص ٨٥، (لوحة ١٤).

١٤٥٩- يقرأ النص على هذه القطعة: "فسيكفيهم الله ٢- بسم الله بركة من الله لعبد الله هرون ٣- صنعة مروان بن ماري" انظر: حسن محمد الهواري: المرجع السابق، ص ٨١٥، (شكل ٣).

١٤٦٠- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

١٤٦١- انظر: ديماند، م. ن. س: المرجع السابق، ص ٢٥٢؛ وراجع: محمد عبد العزيز مرزوق: ص ٨٦، ٨٧.

١٤٦٢- انظر لها: المرجع السابق، ص ٨٩.

١٤٦٣- رقم السجل: ٩٤٣٩.

١٤٦٤- يقرأ النص على هذه القطعة: "بسم الله الرحمن الرحيم بركة من الله لعبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين أعزه الله مما عمل في طراز الخاصة سنة ست عشرة ومائتين". انظر: حسن محمد الهوارى: المرجع السابق، ص ٨١٦، (شكل ٥).

١٤٦٥- ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ٢٥٢؛ وراجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٦، ٨٧.

١٤٦٦- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ٩٣.

١٤٦٧- انظر له: المرجع السابق، ص ٨١٦، (شكل ٥).

١٤٦٨- للاستزادة، انظر: ح (٧٠٣، ص ١٤٤، ١٤٥).

١٤٦٩- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ٩٣.

١٤٧٠- المرجع نفسه، ص ٩٣.

1471- A Hand Book of Mohammedan Decorative Arts, New York

ويلاحظ أن الباحثة أشارت إليه في الحاشية أنه طبعة (1930). انظر لها: المرجع نفسه:

ح (248)، ص ٩٣، وأشارت في ثبوت المراجع أنه طبعة (1944).

١٤٧٢- الفنون الإسلامية، ص ٢٧٧، ٢٧٨.

١٤٧٣- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ٩٣، ٩٤.

١٤٧٤- زكى محمد حسن: نقد لكتاب:

Kühnel, Ernst., Catalogue of Dated Tiraz Fabrics (Washington, D.

C. National Publishing Company, 1952).

مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الرابع، الجزء الثانى، ١٩٥٢، ص ١١٤.

وربما يؤيد هذا الرأي أنه اتضح من خلال فحص قطع النسيج التى عُثر عليها فى مصر

والتي ترجع مابين القرنين (٣-٥هـ/ ٩-١١م)، أن جميع القطع التى تحمل كتابة تشير

أنها صنعت فى مصر كانت مصنوعة من الكتان، بينما القطع المصنوعة من القطن أو

دخل فيها الحرير كانت من صناعة العراق أو إيران أو اليمن. زكى محمد حسن: كنوز

الفاطميين، ص ١٤٠، ١٤١. وعن ذلك راجع: Rogers, C., Op. Cit., p. 29, 40.

١٤٧٥- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٩، ٢٠.

١٤٧٦- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١١.

١٤٧٧- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ح ١٦، ص ٢٤.

1478- Rogers, C., Op. Cit., p. 40.

١٤٧٩- عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، ص ٣٧٨.

١٤٨٠- فضائل مصر: ص ٣٢.

Rogers, C., Op. Cit., p. 40.

١٤٨١- راجع:

١٤٨٢- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٠.

١٤٨٣- راجع: عبد العزيز العلوى: صناعة النسيج فى المغرب الوسيط. ص ٥٠.

١٤٨٤- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٢٣، ح ١ من نفس الصفحة.

- ١٤٨٥- المرجع نفسه: ح ١٥، ص ٢٤.
- ١٤٨٦- انظر: ابن مماتى: قوانين الدواوين، جمعة وحققه عزيز سوريال عطية، مكتبة مدبولي. القاهرة. ١٩٩١ م، ص ٢٤، ٢٥؛ المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٠٢.
- ١٤٨٧- راجع: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٠٤؛ وانظر: أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص ١٧٨؛ عبد المنعم سلطان: الأسواق فى العصر الفاطمى، دراسة وثائقية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٧ م، ص ٣٦.
- ١٤٨٨- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص ١٣٠.
- ١٤٨٩- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٨.
- ١٤٩٠- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ح ١٧، ص ٢٤.
- ١٤٩١- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٤٩.
- ١٤٩٢- راجع: سامى أحمد عبد الحليم: المرجع السابق، ص ٦٤، ح ١٩٢ من نفس الصفحة.
- ١٤٩٣- للاستزادة، انظر: ديماند، م. س. المرجع السابق، ص ٢٥٣٣.
- ١٤٩٤- المرجع نفسه: ص ٢٥٠.
- ١٤٩٥- انظر: زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٨٩؛ كنوز الفاطميين، ص ١١٧؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ٧٠؛ سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى، ص ٥٢٥؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٩٠.
- ١٤٩٦- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى، ص ١٨.
- ١٤٩٧- راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٤٠، ١٤١.
- ١٤٩٨- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر، ص ٥١، ٥٢؛ وانظر: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص ٣٩٠، ٣٩١.
- ١٤٩٩- راجع: منى بدر: المرجع السابق، ص ١٦٢.
- ١٥٠٠- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٩٦.
- ١٥٠١- محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم السجل ٢١٤٠.
- ١٥٠٢- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٦٥، (لوحة ٤٧).
- ١٥٠٣- المرجع نفسه: ص ٥٤، ٥٥؛ وانظر: سامى أحمد عبد الحليم: المرجع السابق، ص ٦٨، ٦٩.
- ١٥٠٤- رقم السجل: ٨٦٦٦.
- ١٥٠٥- راجع: زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٨٨، (لوحة ٢٣)؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٩٤، (لوحة ٥٦)؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٥٨، (لوحة ٢٠).
- ١٥٠٦- رقم السجل: ٨٨٢٢.

١٥٠٧- راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٨٨، ٨٩. (لوحة ٢٣): محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٩٤، (لوحة ٥٦): سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٥٨، (لوحة ٢١).

١٥٠٨- رقم السجل: ٧٠٥٦.

١٥٠٩- راجع: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٥٨، (لوحة ٢٢).

١٥١٠- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٨٨، ٨٩.

١٥١١- رقم السجل: ١٣٧٨٦.

١٥١٢- منى بدر: المرجع السابق، ص ١٦٥، (لوحة ٤٢).

١٥١٣- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٦٨، (لوحة ٥٩).

١٥١٤- المرجع نفسه: ص ٧٥، ح ٢ من نفس الصفحة.

١٥١٥- ليس معنى اختلاف شرافات هذا الجامع مع شرافات الجوسق الخاقاني، أن هذا الجامع لم يخضع إلى التأثير المباشر لفنون وعمائر سامراء كما سيتضح عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على هذا الجامع.

1516- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 121.

1517- Hasson, R., Op. Cit., p. 32, Pls. 64, 65.

١٥١٨- راجع: ص ().

١٥١٩- رقم السجل: ١٣١٤٣.

١٥٢٠- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٥٣.

١٥٢١- رقم السجل: ١٢١٢١.

١٥٢٢- انظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، (لوحة ٥٨)، ص ١٦٨.

١٥٢٣- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٥٣.

١٥٢٤- أرقام سجلها: ١٥٥٣٦، ١٢١٩٤، ١٤٥٦١.

١٥٢٥- كشف هذا الأسلوب عن مهارة النسيج المصرى فى استعمال خيوط اللحمة بمنتهى الحرية، حيث نجد خيوط اللحمة تقطع خيوط السدى فى زاوية حادة، حتى كادت خيوط اللحمة توازى السداة، وبذلك استطاع النسيج أن ينسج الأشكال المستديرة كما لو كانت مرسومة، بينما نجد النسيج خارج مصر ينسجها بشكل متدرج على شكل سلم أى أن اللحمة تقطع السدى فى زاوية قائمة، وهو أسلوب أسهل فى الأداء. انظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، ٤٧. وعن القطع التى نسبت إلى العراق أو إيران. انظر لها: المرجع نفسه: (لوحة ٢٨)، ص ١٦٠؛ منسوجات المتحف القبطى، (اللوحتان ٦، ٧)، ص ٨٩.

١٥٢٦- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٠٥.

١٥٢٧- انظر: سعاد ماهر وحشمت مسيحة: المرجع السابق، ٢١، ٢٢.

١٥٢٨- منها قطعة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم سجلها ٣٧٨٦. عنها، انظر: منى بدر: المرجع السابق، ص ١٦٥، (لوحة ٤٢).

- ١٥٢٩- رقم السجل: ١٤٣٣٢.
- ١٥٣٠- من مميزات سحن الزنوج: سواد لون البشرة. وفلقة الشعر. وغلظة الشفاة، وفضة الأنوف. راجع، القزويني: المصدر السابق، ص ٢٢.
- ١٥٣١- انظر: محمد مصطفى: تصوير الحياة اليومية في الفن المصري الإسلامي، ص ٨٠.
- ١٥٣٢- للاستزادة عن ذلك. انظر: ص ().
- ١٥٣٣- راجع على سبيل المثال ما ذكر عن ظهور طراز سامراء الثالث في زخارف الخزف والخشب الفاطمي.
- ١٥٣٤- يرى بعض العلماء أن طراز سامراء بشكل واضح لم يستمر طويلا على النسيج المصري إذ اختفى بمجرد سقوط الدولة الطولونية سنة ٢٩٢هـ / ٩٠٥م. انظر: سعاد ماهر: النسيج الإسلامي، ص ٥٥.
- ١٥٣٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ٥٤، ٥٥. وانظر: ص () عن البحث.
- ١٥٣٦- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٢٣.
- ١٥٣٧- رقم السجل: ٥٢٦١.
- ١٥٣٨- محمد مصطفى: بحث بعنوان "الكتابة العربية عنصر زخرفي"، مجلة المجلة، العدد الثاني، فبراير ١٩٥٧م، ص ٦٤، (شكل ١٦).
- ١٥٣٩- انظر: محمد مصطفى وآخرون: معرض الفن الإسلامي في مصر، ص ٣٤٥.
- ١٥٤٠- فبيت، جاستون: دليل موجز، ص ٨٧؛ زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٥٧٢).
- ١٥٤١- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣٦٩، (شكل ٣٠٢).
- ١٥٤٢- فبيت، جاستون: المرجع السابق، ص ٨٧.
- ١٥٤٣- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٩١. ويلاحظ أن الباحثة تذكر في بعض الأحيان معلومات، وبالعودة إلى المراجع التي وثقت منها تلك المعلومات، نجد أنها تفتقر أحيانا إلى الدقة. ويبدو أن ذلك كان محاولة منها للتأكيد على الأصل العراقي لأكثر ما عثر عليه من منسوجات في مصر. فيلاحظ على سبيل المثال أنها ذكرت أنه على إثر العلاقات الطيبة بين عضد الدولة والعزیز بالله ذهب جماعة من النساج من بغداد إلى مصر وأنشئوا فيها مناسج اختصت بنسج المنسوجات البيغدادية أمثال العتاجي والسقلاطون. انظر لها، المرجع السابق، ص ١٣١. وقد وثقت تلك المعلومة، من كتاب الزخرفة المنسوجة لمحمد عبد العزيز مرزوق، ص ٥٤. وبالرجوع إلى ما ذكره محمد عبد العزيز مرزوق. اتضح أنه كان يشير إلى المنسوجات العتاجية فقط. أما بالنسبة لنسج السقلاطون فإنه أرجع ظهوره في مصر إلى ذلك الصلح الذي عقد بين الخليفة الفاطمي العزيز بالله مع امبراطور الروم سنة ٣٧٧هـ، واشترط عليه فيه أن يرسل إليه الكثير من أمتعتهم والتي لاشك أن السقلاطون كان من بينها. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٥٤. ومن ناحية أخرى فكان هناك لبس في بعض ما ذكرته الباحثة.

فتناولت على سبيل المثال قطعة من النسيج محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رسم سجلها: ١٢١٩٤، وزخرفة هذه القطعة بطريقة التدرج للحصول على الأشكال المستديرة، ومن ثم نسبت إلى العراق. ولكن يلاحظ أن الشكل الموضح الذى أتت به الباحثة [شكل ١٨ من مرجعها]، هو لقطعة أخرى محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم سجلها: ٨٨٢٢، وهى مزخرفة بطريقة الأقواس المستديرة، ومن ثم تنسب إلى مصر، وليست كما ذكرت فى المتن أنها من العراق لزخرفتها بطريقة التدرج. راجع: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٠٨. وعن القطعة رقم سجل ٨٨٢٢، انظر سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٤٧، (لوحة ٢١)، ص ١٥٨. ومن الجدير بالذكر أن طريقة التدرج للحصول على الأشكال المستديرة، كانت مستعملة فى العراق وإيران على حد سواء، ومن ثم فإن القطع التى عثر عليها فى مصر ومزخرفة بهذه الطريقة، لا يتحتم أن تنسب إلى العراق فحسب كما تشير الباحثة، فليس من المستبعد أن تنسب إلى إيران أيضاً.

١٥٤٤- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٩١.

١٥٤٥- انظر: Rogers, C., Op. Cit., fig. 19, p. 29.

١٥٤٦- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٥٦، ٣٥٣. محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص. ص ١٣٩-١٤٣.

١٥٤٧- راجع: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٨، ٥٨.

١٥٤٨- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى، ص ٢٥٢.

١٥٤٩- رقم السجل ١٥٥٢٦.

١٥٥٠- راجع: آمال العمري: دراسة على قطعتين جديدتين من النسيج بمتحف الفن الإسلامى، ص. ص ١٨-٢٠.

١٥٥١- رقم السجل ١٣٠٤٧.

١٥٥٢- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٥، ١٠٧، (شكل ٣).

١٥٥٣- رقم السجل: ١٣٢٢١.

١٥٥٤- انظر: محمد مصطفى وآخرون: المرجع السابق، ص ٣٣٨.

١٥٥٥- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٥٤؛ وللاستزادة، عن أسباب ظهور نسيج السقلاطون فى مصر. انظر: ص (٣٥٤).

١٥٥٦- انظر: ص (٣٥٤).

١٥٥٧- ديمان، م. س: المرجع السابق، ص ٢٥٣.

١٥٥٨- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٧؛ ديمان، م. س: المرجع السابق، ص ٢٥٣.

١٥٥٩- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٢٧.

١٥٦٠- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس. ص ١٢٨.

١٥٦١- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٨٩.
1562- Baker, Patricia L., Islamic Textiles, British Museum Press.
London, 1995. p. 61

١٥٦٣- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٢٨٠، ٢٨١. وعن تشابه زخارف هذه القطعة مع مثيلاتها في مصر. انظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٤١٤.

١٥٦٤- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٢٨: آمال العمري، المرجع السابق، ح ١. ص ٢٣: محمد الحسيني عبد العزيز: بحث بعنوان "أسلوب الصناعة الأندلسية وسماتها الزخرفية"، مجلة المتحف العربي. متحف الكويت الوطني، السنة الثالثة، العدد الثالث. ١٩٨٨ م، ص ٢٧.

١٥٦٥- راجع: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، الجزء الثاني، ص ١٥٥، ١٥٦.

١٥٦٦- انظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع نفسه، الجزء الثاني، ص ١٥٥، ١٥٦.

١٥٦٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٢٨.

١٥٦٨- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٨٩.

١٥٦٩- وذلك بالإضافة إلى ما سيرد ذكره عند تناول التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمار بمصر في العصر الفاطمي.

١٥٧٠- انظر: ص () .

١٥٧١- انظر: ص () .

١٥٧٢- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٢٧.

١٥٧٣- للاستزادة، انظر: سعاد ماهر: النسيج الإسلامي، ص ٨١.

١٥٧٤- ديمان. م. س: المرجع السابق، ص ٢٥٦.

١٥٧٥- محمد عباس محمد سليم: بحث بعنوان "الزخرفة المرسومة والمطبوعة باستعمال الفرشاة على المنسوجات الفاطمية"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثاني ١٩٨٠ م، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٢ م، ص ٣٤٩، ص ٤٩. وعن استخدام الطباعة في النسيج اليمني. انظر: وفيه عزي: نماذج من الفنون الإسلامية في اليمن، ص ٢٩.

١٥٧٦- رقم السجل: ١٠٨٤٧.

١٥٧٧- رقم السجل: ١٢٥٧٦.

١٥٧٨- محمد عباس محمد سليم: المرجع السابق، ص ٥١، (لوحة ٢).

١٥٧٩- رقم السجل: ١٣٣٢٤.

١٥٨٠- محمد عباس محمد سليم: المرجع السابق، ص ٥٢، (لوحة ٤).

١٥٨١- رقم سجلهما: ١٣٣٨٧. ١٢٣٦٦٧.

- ١٥٨٢ - راجع: محمد عباس محمد سليم: المرجع السابق، ص ٥٢، ٥٣.
- ١٥٨٣ - رقم السجل: ١٠٨٣٦.
- ١٥٨٤ - راجع: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٢٧، ١٢٨، (لوحة ١٧): أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص ٣٤٦.
- ١٥٨٥ - زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٢٧، ١٢٨.
- ١٥٨٦ - وهذا لا يمنع أن بعض قطع النسيج الفاطمى ذات الزخارف المطبوعة، احتوت على رسوم تميزت بالجمود والبعد عن الطبيعة، كما هو معروف فى الفن القبطى. انظر: ديمانند، م.س: المرجع السابق، (شكل ١٦٦).
- ١٥٨٧ - للاستزادة: انظر: ص () .
- ١٥٨٨ - راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (اللوحات ١٨، ٢١).
- ١٥٨٩ - من الجدير بالذكر أنه كان لوجر الثانى ملك صقلية علاقات قوية مع مصر فى العصر الفاطمى. انظر: ص () .
- ١٥٩٠ - زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣٥٨.
- ١٥٩١ - رقم السجل: ٩٠٦٢.
- ١٥٩٢ - انظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٧٢، (لوحة ٧٢).
- ١٥٩٣ - للاستزادة، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ١٠٣، ١٠٤، ١٠٨، ١٠٧.
- ١٥٩٤ - محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٤.
- ١٥٩٥ - سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ١٦٢، (لوحة ٣٤).
- ١٥٩٦ - محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٠٥.
- ١٥٩٧ - انظر: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٥٠.
- ١٥٩٨ - نسبت هذه المنسوجات إلى الهند بناءً على نوعية القطن المستخدم فى نسجها، وتصميمها الزخرفى، وأسلوب صباغتها، راجع:

Rogers, C., Op. Cit., p. 45

1599- Ibid., fig. 28.

- ١٦٠٠ - انظر: ص () .
- ١٦٠١ - انظر: ص () .
- ١٦٠٢ - انظر: ص () .
- ١٦٠٣ - راجع: ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ٢٥٩.
- ١٦٠٤ - بدر الدين، ول. حى: العلاقات بين العرب والصين، ص ٢٦٢.
- ١٦٠٥ - محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ٧٧: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص ١٣٥.

١٦٠٦- قام "Lamm" بنشر قطعتين منهما. احدهما فى "جوتنبرج" والأخرى فى "استكهولم" وذلك فى بحثه:

The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt.
Särtryck ur Orientsällskapets Arsbok, 1937, pp. 51-66.

وقام "Kühnel" بنشر قطعتين محفوظتين فى متحف المنسوجات بواشنطن، وذلك فى

Catalogue of Dated Tiraz Fabrics, Washington, 1952.

وتناول قطعة ثالثة محفوظة أيضاً بنفس المتحف، فى بحث له بعنوان:

The Rug Tiraz of Akhmim, Workshop Notes. Paper, No. 22,
October, 1960, pp. 82-87. pp. 1-2.

- ونشر "Dimand" قطعة منها، محفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك، انظر له:
المرجع السابق، ص ٢٧٧، ٢٧٨

- وقام "عبد الرحمن فهمى" بعمل دراسة لإحدى عشرة قطعة منها، محفوظة فى متحف
الفن الإسلامى بالقاهرة، فى بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف الإسلامية، أقدم
السجاجيد الإسلامية فى مصر" حوليات كلية الآداب جامعة القاهرة، العدد الثانى. سنة
١٩٦٠ م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٥ م، ص. ص ١٠١-١١٩.

١٦٠٧- رقم السجل: ١٣٢٣٢.

١٦٠٨- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص. ص ١٠٣-١٠٥.

١٦٠٩- رقم السجل: ١٤٦٨٠.

١٦١٠- تنقسم العقد التى استعملت فى السجاد الإسلامى إلى ثلاثة أنواع: (أ) عقدة
"جورديز" التركية، وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سداتين ويخرج طرفاها عن
بينهما. (ب) عقدة سنا أو العقدة الفارسية، وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سدى
واحدة ويبقى أحد طرفيها فوق السداة المجاورة والطرف الآخر تحتها. (ج) العقدة
المنفردة أو الأسبانية، وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سدة واحدة ويظهر فيها
فوقها فقط. انظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ١٧٧.

١٦١١- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص. ص ١٠٥-١٠٨؛ محمد عبد العزيز
مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٢.

١٦١٢- رقم السجل: ١٥٥١٨.

١٦١٣- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص. ص ١٠٨، ١٠٩.

١٦١٤- رقم السجل: ١٥٤٧٧.

١٦١٥- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص. ص ١٠٩، ١١٠.

١٦١٦- رقم السجل: ١٤٩٣٩.

١٦١٧- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص. ص ١١٠، ١١١.

١٦١٨- رقم السجل: ٩٥٣١.

- ١٦١٩- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٠.
- ١٦٢٠- رقم السجل: ١٢٢٦٨.
- ١٦٢١- عن الاختلاف في هذه القراءات. راجع:
- Lamm C, J., Op. Cit., p. 62; Kühnel, E., The Rug Tiraz of Akhmim, p. 1;
- ديماند، م. س: المرجع السابق، ص ٢٢٧؛ زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٩٧؛ عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٢، ١١٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٣.
- ١٦٢٢- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٢، ١١٣.
- ١٦٢٣- رقم السجل: ١٤٩٤١.
- ١٦٢٤- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٣.
- ١٦٢٥- رقم السجل: ١٤٩٤٠.
- ١٦٢٦- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٣-١١٥.
- ١٦٢٧- رقم السجل: ١٤٩٥٦/٦.
- ١٦٢٨- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٥، ١١٦.
- ١٦٢٩- رقم السجل: ١٣٢١٣.
- ١٦٣٠- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٦.
- ١٦٣١- رقم السجل: 320 / 1935.
- 1632- Lamm, C. J., Op. Cit., p. 54.
- ١٦٣٣- رقم السجل: 38 / 1936.
- 1634- Lamme, C, J., Op. Cit., pp. 55-56.
- ١٦٣٥- رقم السجل: 73. 726.
- ١٦٣٦- قراها "Kühnel" (عملي). انظر له: 1. The Rug Tiraz of Akhmim, p. 1. وربما كان ذلك خطأ غير مقصود، إذ لا مجال للشك في أن تقرأ (عمل). انظر: (شكل ٤٢٤).
- 1637- Kühnel, E., Op. Cit., p. 1.
- ١٦٣٨- رقم السجل: 73. 322.
- 1639- Kühnel, E., Op. Cit., p. 1.
- Ibid., Pl. II
- ١٦٤٠- انظر:
- ١٦٤١- رقم السجل: 73. 618.
- ١٦٤٢- راجع:
- Kühnel, E., Op. Cit., Pl. III.
- ١٦٤٣- راجع: ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ٢٧٧، ٢٧٨، (شكل ١٨٦).
- ١٦٤٤- عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١٠٧.

١٦٤٥- المرجع نفسه: ص ١٠٧، ١٠٨؛ وانظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٢.

١٦٤٦- عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١٠٨.

١٦٤٧- للاستزادة، راجع: هرتسفلد، آرنست: تنقيبات سامراء، الجزء الأول، حلية جدران المباني في سامراء وفن زخرفتها: ص. ص ٩٣-٩٥، (الأشكال ١١٦-١١٨، ١٢٧، ٣٢٠).

١٦٤٨- عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٨، (لوحة ٣٤).

١٦٤٩- للاستزادة، انظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، (الأشكال ٢٣٢، ٢٣٣-٢٣٥، ٢٤٢، ٢٤٨).

١٦٥٠- للاستزادة، راجع: المرجع نفسه، نفس الجزء (الأشكال ٨٤، ٩٨، ١٠٥، ١١٥، ١١٦، ١٢٨، ١٣٢، ١٥١، ١٥٣، ١٦١، ١٦٢، ١٦٧، ١٦٨).

1651- Lamm, C. J., Op. Cit., p. 63.

1652- Ibid., pp. 63-64.

١٦٥٣- من الجدير بالذكر أنه وصلنا ما يفيد باستيراد مصر للطنافس من إيران، انظر: ص ().

1654- Kühnel, E., Op. Cit., p. 1.

١٦٥٥- مما لاشك فيه أن تنفيذ الزخارف على المنسوجات يعد أكثر صعوبة من تنفيذها على سائر أنواع الفنون، فبينما كان الفنان حراً في طريقة تنفيذها على سائر المواد، كان مقيداً في تنفيذها على المنسوجات بتقاطع خيوط السداة مع اللحمة حتى تشكل هذه الزخارف.

١٦٥٦- انظر: ص ().

١٦٥٧- راجع: الطنافس أرقام (١، ٢، ٣، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٣، ١٤).

١٦٥٨- راجع: الطنفتان رقمي (٤، ١٢).

Lamm, C. J., Op. Cit., pp. 61, 63.

١٦٥٩- انظر:

Ibid., pp. 73, 64.

١٦٦٠- انظر:

١٦٦١- راجع: ص ().

١٦٦٢- راجع: الطنافس أرقام (٢، ٣، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١).

١٦٦٣- راجع: الطنافس أرقام (٤، ١٢، ١٣).

١٦٦٤- راجع: ص ().

١٦٦٥- الطنفتان رقمي: (٤، ١٢).

١٦٦٦- رغم اتفاق العلماء على أن قطع الطنافس التي عُثِرَ عليها في الفسطاط- عدا القطعة

رقم (١)- تعد من النوع الوبري المعقود، فإن سعاد ماهر ترى أنها من النسيج الوبري

السملك غير المعقود. انظر لها: الفنون الزخرفية، ص ٣٠٤.

١٦٦٧- للاستزادة. راجع: Lamm, C. J., Op. Cit., pp 56- 58p Kühnel, E. Op. Cit. p. 2;

محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ٧٨، ٧٩. الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص ١٣٥، ١٣٦، قصة الفن الإسلامي، ص ١٦٣: جمال محمد محرز: فضل مصر على صناعة السجاد في أسبانيا، ص ٥٩: سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص ٣٠٣: The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 66.

١٦٦٨- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين. ص ٧٨، ٧٩.

١٦٦٩- الطنفسة، رقم (٢).

١٦٧٠- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٤.

١٦٧١- راجع: ح () ص ()، ص () من البحث.

١٦٧٢- الطنفسة رقم (٢، ٣).

١٦٧٣- عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٧.

١٦٧٤- راجع: Lamm, C. J., Op. Cit., p. 64.

عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٧.

١٦٧٥- Lamm, C. J., Op. Cit., p. 64.

١٦٧٦- جمال محمد محرز: المرجع السابق، ص ٥٨، ٥٩.

١٦٧٧- راجع: Lamm, C. J., Op. Cit., p. 66.

١٦٧٨- هذه الطنفسة محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين. عنها انظر: زكي

محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، ص ٤٣٧، (شكل ٣٦٣).

١٦٧٩- انظر: ديمافد، م. س: المرجع السابق، ص ٢٧٧، (شكل ١٨٦).

1680- Lamm, C. J., Op. Cit., p. 66.

وانظر: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص ١١٧، ١١٨.

١٦٨١- انظر له: المرجع نفسه، ص ١١٨.

١٦٨٢- انظر له: المرجع السابق، ص ٦١.

١٦٨٣- تم تفصيل ذلك عند تناول هذه القطع.

١٦٨٤- انظر له: المرجع السابق، ص ٦١.

١٦٨٥- جمال محمد محرز: المرجع السابق، ص ٦١.

١٦٨٦- القطعة، رقم (١٤).

١٦٨٧- انظر له: المرجع السابق، ص ٥٩.

١٦٨٨- المرجع نفسه، ص ٦٠.

١٦٨٩- المرجع نفسه، ص ٦١.

١٦٩٠- نقل محمد عبد العزيز مرزوق، عن ياقوت الحموي في معجمه "أن القُطيفة تصغير

القطيفة وهو كساء له خمل يقرشه الناس وهو اليوم يسمى زويلة ومحفورة". وذكر أن

- الأندلس على يد صناع من الموصل، أو أن ذلك يرجع إلى تشابه التعبير في البلدين.
راجع له: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ج ٣، ص ١٣٧.
- ١٦٩١- المرجع نفسه: ص ١٣٧، ١٣٨.
- ١٦٩٢- المرجع نفسه: ص ١٣٨.
- ١٦٩٣- انظر: ابن المأمون: المصدر السابق، ص ٧٧؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٧٤.
- ١٦٩٤- راجع: وجدان على بن نايف: المرجع السابق، ص ٢١٨.
- ١٦٩٥- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٣٧، ج ٣ من نفس الصفحة.
- ١٦٩٦- يؤكد الباحث من جديد أن الدراسة تعنى في المقام الأول والأخير البحث في التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، ومن ثم فكان من الطبيعي أن يأتي بالأدلة والأسانيد التي تدعم تلك الدراسة، وليس هذا يعني بطبيعة الحال رفض الاتجاه المغاير والذي يرى بوجود التأثير المصري في فنون هذه الأقطار التي أكدت الدراسة تأثير مصر بها. بل إن الأدلة التاريخية والمادية خير نبراس يعين على ما اطلعت به مصر من تأثير حضارى وفنى على معظم هذه الأقطار. علاوة على ذلك فإن الفنون المصرية الإسلامية لم تكن أبداً مستأنسة كل الاستثناس لسبيل التأثيرات الفنية المتدفقة عليها من الخارج، بل استطاعت استيعابها- رغم تشتت روافدها- وصهرها في بوتقة فنونها. كما أن للفن المصري الإسلامي خصائصه ومميزاته بل وابداعاته، وهى أمور بطبيعة الحال لا تعنى الدراسة بإبرازها، إذ هى موضوعات تخرج عن صلب الدراسة، ومن الممكن التصدى لها في دراسات مستقلة.
- ١٦٩٧- هى مدينة في جزيرة بين دجلة العراق ونهر خوزستان. راجع: المقدسى: أحسن التقاسيم، ص ١١٨.
- ١٦٩٨- انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٦٩؛ المقدسى: المصدر السابق، ص ١١٨.
- ١٦٩٩- سيدة إسماعيل كاشف: مضر في عصر الإخشيديين، ص ٢٧٩؛ هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨٥.
- ١٧٠٠- بلدة تطل على بحيرة طبرية، وهى من أعمال الأردن في طرف النور، بينها وبين دمشق ثلاثة أيام. راجع: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٧.
- ١٧٠١- راجع: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ٦٤.
- ١٧٠٢- انظر: سعاد ماهر: الحصر في الفن الإسلامى. (لوحه ٨).
- ١٧٠٣- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥.
- ١٧٠٤- راجع: ص () من البحث.
- ١٧٠٥- المقريزي: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص ٢٨٤.
- ١٧٠٦- الإدريسي: نزهة المشتاق، المجلد الأول، ص ٣٦٣.

الفصل الثاني

التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر

المبحث الأول : التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف
العمائر المدنية

المبحث الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف
العمائر الحربية

المبحث الثالث: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف
العمائر الدينية

المبحث الأول

التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر المدنية :

أ - عصر الولاة : (٢١ - ٢٥٤ هـ)

شرع عمرو بن العاص رضي الله عنه بعد أن تم له فتح مصر سنة ٢١ هـ. في تشييد أول حاضرة بمصر الإسلامية. وهى الفسطاط، وذلك جرياً على عادة العرب فى اتخاذ قواعد جديدة لملكهم فى البلدان التى تم فتحها، وهو ما حدث حين أنشأ عتبة بن غزوان رضي الله عنه مدينة البصرة فى سنة ١٤ هـ، ثم تشييد سعد بن أبى وقاص رضي الله عنه لمدينة الكوفة فى سنة ١٧ هـ.

وبادئ ذى بدء علينا أن نقر ببساطة مدينة الفسطاط حين إنشائها، بساطة تمثلت فى تخطيطها وهىئة مبانيها وموادها، ولم تكن تلك البساطة دليل قصور فى فكر وقدرة هؤلاء العرب، بقدر ما كانت نابعة من فكر هذه المرحلة المبكرة، المتسمة بالزهد والبعد عن متاع الدنيا. والحق أنه لو رغب عمرو بن العاص فى أن تكون تلك المدينة من الفخامة والأبهة، لكان له ما أراد، إذ توفرت له كل السبل التى تحقق له ذلك، سواء من حيث المال الذى غنمه من البلاد، أو الخبرات الفنية التى تواجدت بمصر بما لها من حضارة عريقة راسخة.

ولم يكن ما ذهب إليه الباحث مجرد محاولة وجود مبرر لما كانت عليه مدينة الفسطاط من بساطة، بل كان هو ذلك نفس فكر أجدادنا الفاتحين الأوائل، وهو ما يتضح جلياً فى الخطبة التى ألهاها "عبادة ابن الصامت" حين أرسله "عمرو بن العاص"، ضمن الوفد الذى طلبه "المقوقس" للتفاوض فى تسليم البلاد، فماذا قال هذا الصحابى الجليل ضمن ما قال للمقوقس: "إنما رغبنا وهمتنا الجهاد فى الله واتباع رضوانه وليس غزونا عدونا ممن حارب الله لرغبة فى دنيا ولا طلب للاستكثار منها إلا أن الله عز وجل قد أحل لنا ذلك وجعل ما غنمنا من ذلك حلالاً وما يبالى أحدنا إن كان له قنطار من ذهب أم كان لا يملك إلا درهماً لأن غاية أحدنا من الدنيا أكلة يأكلها يسد بها جوعه ليلته ونهاره وشمله يلتحفها فإن كان أحدنا لا يملك إلا ذلك كفاه وإن كان له قنطار من ذهب أنفقه فى طاعة الله واقتصر على هذا الذى بيده ويبلغه ما كان فى الدنيا لأن نعيم الدنيا ليس بنعيم ورعائها ليس برخاء إنما النعيم والرخاء فى الآخرة وبذلك أمرنا الله وأمرنا به نبينا وعبيد إلينا أن لا تكون همّة أحدنا من الدنيا إلا ما يمسك جوعته ويستر عورته وتكون همته وشغله فى رضوانه وجهاد عدوه"^(١).

ومن الأمور التى تدعو للدهشة أنه رغم توافر الأدلة التى تؤكد أن تلك المدينة - الفسطاط - كانت ذات طابع عربى إسلامى لحماً ودماً - كما سيتضح فيما بعد - فإنه لم يفت على البعض التأكيد على أنها ليست من صنع العرب، فيذكر "بتلر": "للاشك أن الدين اختطوا المدينة الجديدة وبنوها كانوا من القبط. إذ لم يكن عند ذلك فى العرب من له علم بذلك الفن ولا دراية به"^(٢). فماذا يملك "بتلر" من أدلة على رأيه هذا؟ بالطبع لا شيء سوى محاولة إنكار أى دور حضارى أو فنى للعرب. ونزع أى فضل لهم. ونسبته إلى غيرهم. وهو قول لاشك مردود. سبقت الدراسة أن تصدت له. وأثبتت أنه قول مغرض، يبعد عن المنهج العلمى السليم.

وعلى أية حال فقد خضعت مدينة الفسطاط سواء فى اختيار موقعها أو فى تخطيطها.

لتوجهات عربية، بعضها صدر من مركز الخلافة الإسلامية في الحجاز، والبعض الآخر مما ألفه العرب الفاتحون في موطنهم الأصلي، من نظم وتقاليد، تتعلق بالمدن ومنشأتها.

فحين أراد عمرو بن العاص أن يتخذ من الإسكندرية عاصمة لمصر الإسلامية. أرسل إلى الخليفة عمر بن الخطاب يستأذنه في ذلك، ولم يكن عمر ممن يتخذون قراراً بدون دراسة وتمحيص، إذ سأل رسول عمرو "هل يحول بيني وبين المسلمين ماء؟" فقال الرسول "نعم يا أمير المؤمنين إذا جرى النيل" فكتب ابن الخطاب إلى ابن العاص "إنى لا أحب أن تنزل بالمسلمين منزلاً يحول الماء بيني وبينهم في شتاء ولا صيف"، فما كان من ابن العاص إلا أنه رضخ لتوجيهات الخليفة فتحول من الإسكندرية إلى الفسطاط^(٣).

وبعد أن استقر عمرو على الموقع الذي عسكرت فيه قواته، قبل توجهه لفتح الإسكندرية - وهو المكان الفسيح الذي يقع شمال حصن بابليون - أمر بتأسيس أول حواضر مصر الإسلامية - الفسطاط - واتبع في تخطيطها نظام الإقطاعات أو الخطط^(٤). وأوكل ذلك إلى أربعة أشخاص يمثلون القبائل العربية الكبرى التي شهدت معه فتح مصر، وهم: معاوية بن خديج التجيبى، وشريك بن سمى الغطيفى، وعمرو بن قزحم الخولانى، وحيويل بن ناشرة المغافرى^(٥).

والأسلوب الذي اعتمده عمرو بن العاص في تقسيم الفسطاط إلى إقطاعات أو خطط، يقوم على تجمع كل قبيلة أو طائفة ترتبط بصلة الرحم في خطة لها، وهو نفس المنهج الذي اتبعه الرسول ﷺ في المدينة المنورة، وذلك حين أقطع بها الخطط، بحيث يقطن كل خطة أفراد ينتمون إلى قبيلة أو عشيرة. ومن الجدير بالذكر أن نظام الخطط أو الإقطاعات كان هو الأسلوب الذي اعتمده العرب الفاتحون حين أسسوا البصرة سنة ١٤هـ، والكوفة سنة ١٧هـ، وذلك قبل تأسيس الفسطاط سنة ٢١هـ، كما أتبع أيضاً في كثير من المدن الإسلامية التي أسست في تواريخ لاحقة^(٦).

ومما سبق يتضح أن مدينة الفسطاط قد اتبعت في تخطيطها نفس أسلوب تخطيط المدينة المنورة، وهو أمر أكدته الدراسات الأثرية، حيث اتضح بعد دراسة خطة المدينة المنورة في عهد الرسول ﷺ، ومقارنتها مع مدينة الفسطاط، أن أثر المدينة المنورة واضح بما لا يدع مجالاً للشك في تصميم مدينة الفسطاط^(٧).

ويبدو أنه من قبيل المجازفة الاعتقاد بأن العرب قد اعتمدوا على غيرهم في تخطيط مدينة الفسطاط وبناء منشأتها، فبالإضافة إلى ما سبق ذكره من أن الدين قاموا بالإشراف على خطط هذه المدينة هم أربعة من رؤساء القبائل العربية، فمما لا شك فيه أن كثيراً من بين جند الفتح كانوا عارفين بفنون البناء، وربما كان منهم على سبيل المثال الزبير بن العوام، الذي ذكر عنه البلاذري: أنه اختط بمصر وابتنى داراً معروفة^(٨).

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن القبائل العربية التي اختطت بالفسطاط كانت من قبائل عربية مختلفة من أهل الحجاز واليمن والعراق والشام كما كان من بين القوات التي شهدت الفتح من هم من الفرس والروم، وليس من المستبعد أن تكون كل جماعة منهم قد قامت بتشجيع حاجاتها من العمائر متأثرة إلى حد ما بالنظام الذي تعودته في موطنها الأصلي، بعد إخضاعه لمطالب الدين الإسلامى الجديد، فاجتمعت بذلك عدة نظم وتقاليد معمارية وفنية في تلك المدينة الوليدة^(٩).

ولكن مما يؤسف له رغم كثرة الإشارات التي وصلتنا عن منشآت هذه المدينة في فترة فجر الإسلام، فإنه لم يصلنا منها شيء يمكن الوقوف منه على طرازها المعماري^(١١). أو بما إن كانت قد احتوت على شيء - ولو بسيط - من الزخارف. وإن كانت الدراسات قد أكدت على أن عماري هذه المدينة قد بنيت بالطوب اللبن، وهو الأسلوب الذي حذقه العرب في موطنهم الأصلي، بدليل أنهم قد شيّدوا به مسجد الرسول ﷺ في المدينة المنورة^(١٢). كما أمكن الوقوف على بعض السمات المعمارية في هذه المدينة، وذلك استنتاجاً مما كان ينصح به الخليفة عمر بن الخطاب ولاته وأتباعه بقوله لهم "عرضوا الحيطان وأطيلوا السملك، وقاربوا بين الخشب"^(١٣).

وعلى أية حال فإذا أضفنا إلى ما تقدم أنه كان للعرب في الحجاز قبل الإسلام وفي بداية تكوينه. نظم وتقاليد خاصة بالعمارة والمدن^(١٤). وأن كثيراً من مدنها كيثرب ومكة والطائف وغيرها كانت بها طرز من العمارة، تتجلى فيها الأناقة والتوف والزخارف^(١٥). لأدركنا مدى ما يمكن أن تشكل العمارة العربية في الحجاز من تأثير على مدينة الفسطاط ومنشآتها. وإذا كنا نملك من الأدلة ما يفيد أن العرب أقبلوا في موطنهم الأصلي قبل الإسلام، على تزيين منشآتهم بكثير من أنواع الزخارف^(١٦)، فلن تشتت الدراسة في الاعتقاد بأن لزخارف منشآتهم الأولى في الجزيرة العربية، دور أو تأثير على منشآت مدينة الفسطاط، إذ كما تبين من قبل أن منشآت تلك المدينة كانت من البساطة بمكان، بحيث تناسب مع طبيعة الفكر الذي ساد في تلك المرحلة، والذي تميز بالزهد عن متاع الدنيا، فانعكس أثره على منشآتهم التي البسوها رداء التقشف، لا عن قصور اعتراهم في هذا المجال، أو فاقة المت بهم، ولكن بعداً عن عرض الدنيا وتأسيساً بحياة نبيهم الكريم ﷺ.

وفي عهد الخليفة عثمان بن عفان ؓ (٢٣-٣٥هـ)، غرست أول بذرة لزخرفة المنشآت الإسلامية، إذ كانت بين أعماله في المسجد النبوي بالمدينة المنورة، بناء جدرانه بالحجارة المنقوشة والقصة (الجص)، وتزويده بأعمدة من الحجارة المنقوشة أيضاً، كما سقفه بخشب الساج^(١٧)، وفي عهده ظهرت أيضاً بالمدينة المنورة، قصور شيّدت على أيدي بنائين ومزخرفين استقدموا لهذا الغرض من العراق ومصر وغيرهما من البلدان التي فتحها المسلمون^(١٨). وليس من المستبعد أن ينعكس الاهتمام بزخرفة العمارات في المدينة المنورة زمن الخليفة عثمان، على منشآت المسلمين في الفسطاط.

ومن الجدير بالذكر أنه في عهد الخليفة عثمان ؓ أيضاً، اقتنى بعض الصحابة في المدينة المنورة وفي بعض البلدان المفتوحة، كثيراً من الدور التي اهتموا ببنائها وتجميلها، ومنهم على سبيل المثال، الزبير بن العوام الذي بنى داراً في البصرة، كما ابنتى أيضاً دوراً في مصر والكوفة والإسكندرية؛ كما ابنتى طلحة بن عبيد الله داراً بالكوفة وشيّد في المدينة داراً بناها بالآجر والجص والساج؛ وبنى سعد ابن أبي وقاص داره بالعقيق، ورفع سمكها، ووسع فضاءها، وجعل أعلاها شرافات؛ وبنى أيضاً المقداد داراً بالمدينة وجعلها مجصصة الظاهر والباطن. وفي أعلاها الشرافات^(١٩). ولما كان لبعض هؤلاء الصحابة دور في الفسطاط^(٢٠)، فليس من المستبعد أن تكون على شاكلة دورهم في المدينة المنورة سواء من حيث تخطيطها^(٢١)، أو ما حوته من لمسات فنية جمالية.

ومن الأمور المهمة التي تعيننا ونحن نناقش عمارات الفسطاط في عصر الولاة، أن "ابن دقماق" ذكر أن بالفسطاط مكاناً يعرف ببين القصرين، وقد سمي بذلك لأن على أحد

جانبه القصر الذى بناه عبد الله بن عمرو بن العاص (ت ٦٨ هـ) وقد كان هذا القصر على تربيعة الكعبة، أما القصر الآخر فهو قصر عمر بن مروان بن الحكم^(٢١).

ويميل "فريد شافعى" إلى الاعتقاد بأن هذين القصرين كانا فى تخطيطهما (شكل ٤٣١) ومشتملاتهما يتبعان نموذج القصور الأموية فى بلاد الشام - كقصر المشتى (شكل ٤٣٢)، وقصر الطوبة (شكل ٤٣٣) - الذى يتكون من فناء مكشوف أوسط مستطيل، وفى كل من جانبيه الطويلين حجرتان ملتصقتان ببعضهما، بل ولم يستبعد أن تكون الجدران الخارجية لهذين القصرين قد زودت بأبراج على مسافات متساوية، وفى النواصى، وعلى جانبى المدخل، وهو ما يوحى إطلاق لفظ "القصر" على كل منهما، أى "الحصن"، غير أن تحصينهما لم يكن بغرض الحماية، بل كان فى الأغلب محاكاة للتصميم الإسلامى للقصور التى شيدها الأمويون فى الشام كقصر المشتى (شكل ٤٣٢) وقصر الطوبة^(٢٢) (شكل ٤٣٣).

وما ذهب إليه "فريد شافعى" من أمر تأثير تخطيط قصرى عبد الله بن عمرو بن العاص وعمر بن مروان بن الحكم، بقصور الأمويين فى بلاد الشام، هو أمر وارد، إذ من المعروف أن فى الخلافة الأموية فى بلاد الشام قد تقلل فى مصر فترة تبعيتها لتلك الخلافة، وقد أكد على ذلك أحد العلماء بذكره أنه، "فى عز الدولة الأموية وصلت إلى مصر تأثيراتها المعمارية، حيث أنشأ عبد العزيز بن مروان الدار المذهبة بالفسطاط سنة ٦٧ هـ"^(٢٣). ومن الجدير بالذكر أن عبد العزيز بن مروان جرى على عادة الخلفاء الأمويين فى بلاد الشام، من اتخاذ غير مقر له، حيث اتخذ بخلاف الفسطاط حلوان مقراً لإقامته فأنشأ بها الدور والمساجد وغير ذلك من العمائر الفخمة المحكمة البناء^(٢٤).

ومن الأمور الجديرة بالاهتمام أنه إن كانت قصور الفسطاط قد تأثرت بقصور الأمويين فى بلاد الشام فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن هناك ثمة اعتقاد يرى أن قصور الأمويين فى بلاد الشام كقصر المشتى والطوبة والحرير الغربى وغيرهم إنما شيدت على نمط حصون الجزيرة العربية أو "الآطام" التى شاعت بوجه خاص فى الحجاز^(٢٥).

ولكن هل اقتصر تأثير قصور الشام فى قصور الفسطاط على الجوانب المعمارية دون الزخرفية؟ وواقع الأمر أنه رغم عدم وصول أدلة مادية أو تاريخية تؤكد هذا الأمر أو تنفيه، فليس من المستبعد أن تتأثر بعض منشآت الأمويين فى مصر - خاصة قصورهم بزخارف منشآتهم فى الشام وليس من الضرورى فى هذا الشأن أن نجح بخيالنا تجاه تصاوير الكائنات الحية، فقد حوت قصور الأمويين فى بلاد الشام - إلى جانب ذلك - الكثير من العناصر الهندسية والنباتية الأخرى (شكل ٣٧٧)، والتى ربما كان تأثيرها أوقع من غيرها على منشآت الأمويين فى مصر. وهو ما جعل أحد العلماء يقول بأنه "لما كانت مصر قد خضعت للخلافة الأموية فقد تغلغلت فيها بطبيعة الحال روح هذه الخلافة العربية وأساليبها الفنية التى كان لها دور كبير فى تكوين التصوير المصرى فى بداية العصر الإسلامى"^(٢٦).

وفيما يتعلق بقصر عبد الله بن عمرو بن العاص، ووصف "ابن دقماق" له بأنه كان على تربيعة الكعبة^(٢٧)، وإذا كان هذا الوصف يوحى بأن القصر كان على هيئة بناء يرتفع وسط فناء مكشوف، كما تتوسط الكعبة صحن المسجد الحرام. فإن أحد العلماء يرى أن التفسير الأقرب إلى المنطق المعماري لبناء الدور وتصميمها، هو أن "تربيعة الكعبة" قد قصد به المسجد الحرام نفسه الذى يتكون من الصحن الأوسط المكشوف وما يحيط به من

الظلات التي أضافها عثمان بن عفان في الجوانب الأربعة^(٢٨).

وفي فترة عصر الولاة أنشئت ثاني حاضرة بمصر الإسلامية، وهي مدينة العسكر، تلك المدينة التي أنشأها العباسيون في مصر^(٢٩) عقب نجاحهم في القضاء على الخلافة الأموية بقتلهم لآخر خلفائها مروان بن محمد سنة ١٣٢ هـ.

وعلى الرغم من أن العسكر كانت مقراً رسمياً لخمسة وستين والياً حكموا مصر نائبين عن الخلفاء العباسيين: فترة تزيد عن القرن (١٣٣-٢٥٦ هـ)، فمما يؤسف له أنه لم يصلنا شيء من هذه الضاحية^(٣٠) - في هذه الفترة - سواء مادياً أو تاريخياً يمكن أن يعيننا على دراسة منشآت هذه المدينة والتأثيرات الفنية عليها. غير أنه من المعتقد أن الدور العظيمة التي أنشئت في هذه المدينة، كانت تتناسب مع مظاهر الأبهة العباسية^(٣١).

وفي عهد والي العباسي يزيد بن عبد الله التركي (٢٤١-٢٥٠ هـ)، زمن خلافة المتوكل على الله، أجريت في سنة ٢٤٧ هـ إصلاحات جوهرية في مقياس النيل بالروضة^(٣٢). ويعيننا من أمر هذا المقياس - إلى جانب الكتابة الكوفية المسجلة عليه، والمهندس الذي قام به - ظهور عنصران هامان من عناصر العمارة الإسلامية. أولهما: التقيد المدبب ذو المراكزين الذي يتوج الدخلات الفائرة الأربع في جوانب الحطة العليا من البئر (لوحة ١١٩)، وثانيهما: قواعد الأعمدة الركنية الملتصقة، والتي جاءت بهيئة كأسية أو ناقوسية الشكل (شكل ٤٣٤). ومن الجدير بالذكر أن أقدم أمثلة ظهور التاج الكاسي أو الناقوسي في العمارة الإسلامية، وقد وجدت في سامراء^(٣٣)، وقد وصلتنا نماذج منه بقصر الجوسق الخاقاني (شكل ٤٣٥)، وفي الجامع الكبير بسامراء (٢٣٢ هـ)، وذلك قبل ظهوره في مقياس النيل بمصر سنة ٢٤٧ هـ^(٣٤).

ويحتوي هذا المقياس أيضاً على أقدم مثل للكتابة التسجيلية على العمارات الإسلامية في مصر^(٣٥)، وقد اتضح من خلال دراسة هذه الكتابة أن ما على الحائطين الشرقي والشمالي وجزء يسير من الحائط الغربي، تنتهي عند كلمة "كفار" ترجع إلى عهد الخليفة العباسي المتوكل (سنة ٢٤٧ هـ)، وأن الكتابة على الحائطين الغربي والجنوبي والتي تبدأ بعد كلمة "كفار" أنها ترجع إلى إصلاحات أحمد بن طولون في المقياس^(٣٦) (سنة ٢٥٩ هـ). وما يعيننا من أمر هذه الكتابة المسجلة بالخط الكوفي البسيط، أنه لوحظ وجود ثمة خلاف بين الكتابة المؤرخة منها بعصر المتوكل، وتلك التي ترجع إلى عهد ابن طولون، وأن كتابة عهد المتوكل كانت أكثر جودة من كتابة عهد ابن طولون، وبينما كانت كتابة عهد ابن طولون أكثر صلة بالكتابة المصرية المحلية، فإن كتابة عهد المتوكل قد كتبت بالأسلوب العراقي الذي تميز في هذه الفترة بالتجويد^(٣٧).

أما فيما يتعلق بمهندس هذا المقياس، فقد سبقت الإشارة إلى أن جزءاً من الكتابة التي لاتزال موجودة على المقياس ترجع إلى عهد الخليفة المتوكل على الله (سنة ٢٤٧ هـ)، وأن الجزء الآخر يرجع إلى أعمال أحمد بن طولون في هذا المقياس (سنة ٢٥٩ هـ). وعلى الرغم من أن كتابة عهد ابن طولون جاءت على حساب النص التسجيلي الأصلي في عهد المتوكل، فإلا أن ما أزال اسم مهندس هذا الجامع، فمن حسن الحظ أن ابن خلكان حفظ لنا كماله النص المندثر. وقد جاء فيه أن هذا المقياس كان "على يدي أحمد بن محمد الحاسب سنة سبع وأربعين ومائتين"، كما جاء فيه أيضاً "وكتبه

أحمد بن محمد الحاسب^(٣٨).

ومن الجدير بالذكر أن وظيفة الحاسب التي وردت في ها النص، كانت تعنى بالإضافة إلى العلم بالحساب والأعداد والرياضيات والفلك وقياس المساحات والسطوح، أن يكون هذا الحاسب في نفس الوقت مهندساً، كما يكون المهندس حاسباً^(٣٩).

فما هي جنسية هذا الحاسب أو المهندس الذي أوكل إليه تشييد هذا المقياس والإشراف عليه. مما لاشك فيه أنه يصعب التشكيك فيما ذكره ابن خلكان من أن مهندس هذا المقياس هو "أحمد بن محمد الحاسب"، وعلى الرغم من أنه لا يستدل من هذا الاسم على جنسيته، فإن بعض المستشرقين^(٤٠)، قد حاولوا تلمس تحريف في اسم هذا المهندس، ورد في أقوال بعض المؤرخين، كابن الداية الذي ذكر أن اسمه هو "أحمد بن كثير الفرغاني"، وأبو صالح الأرنؤيني الذي ذكر أن اسمه هو "ابن كاتب الفرغاني" وأنه دفن في كنيسة القديس "كوليويس"، ليؤكدوا أن مهندس هذا المقياس كان من بلاد فرغانة وأنه كان قبطياً^(٤١) أو مسيحياً.

وقد تصدى لمشكلة جنسية مهندس هذا المقياس العالمان "كريزويل" و "فريد شافعي". والحق أن "كريزويل" كان أميناً حين رفض أن يكون هذا المهندس من بلاد فرغانة وأن يكون قبطياً في نفس الوقت، بالإضافة إلى أنه استبعد أنه يسمى مسيحياً باسم "أحمد"^(٤٢). وعلق "فريد شافعي" على ما ذكره "كريزويل" في شأن مهندس المقياس، قائلاً بأن "كريزويل" يرى أن أحمد بن محمد الحاسب وأحمد بن كثير الفرغاني، هما شخص واحد، وبذلك ترك مجالاً للظن بأن ها المهندس كان في الحقيقة من أهالي فرغانة، أو بمعنى آخر أنه لم يكن عربياً من مصر أو مصري الأصل، بل كان فارسياً أو موطنه الأصلي فارس التي كانت تتبعها فرغانة آنذاك^(٤٣).

ومن ناحية أخرى فقد أشار "فريد شافعي" إلى رواية أخرى ذكرها مؤرخ مسيحي هو "أوتبخا" في كتاب وضعه عن تاريخ النيل في سنة ٣٩٩هـ، ذكر أن مهندس هذا المقياس كان من العراق^(٤٤)، وعلى الرغم من أهمية هذا النص فلم يعلق عليه "فريد شافعي" لا سلباً ولا إيجاباً.

وواقع الأمر أن الباحث يميل إلى ما ذهب إليه بعض العلماء من أن مهندس هذا المقياس "أحمد بن محمد الحاسب"، كان عراقياً، أوفده الخليفة المتوكل لإصلاح المقياس^(٤٥)، وربما يدعم هذا الرأي ما سبق ذكره أنه ظهر فيه بعض العناصر ذات الصلة الوثيقة بالعراق كالتيجان الكأسية أو الناقوسية الشكل، وذلك بالإضافة إلى أنه ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن كتابات المقياس التي ترجع إلى عهد المتوكل، تبعد عن أسلوب الكتابة المصرية المحلية، وكتبت وفق أسلوب عراقي ظاهر^(٤٦). بل وليس من المستبعد أن يكون "أحمد بن محمد الحاسب" هو الذي كتب بنفسه تلك الكتابة، والتي ورد في نهايتها "وكتبه أحمد ابن محمد الحاسب"^(٤٧).

ب- العصر الطولوني: (٢٥٤-٢٩٢هـ)

إذا كانت الأحداث التي مرت بها مصر في عهد أحمد بن طولون قد أكدت على أنه كان محارباً وسياسياً من الطراز الأول، فإن المنشآت التي شيدها في مصر تدل أيضاً على أنه كان بناءً عظيمًا يميل إلى تشييد العمائر الفخمة التي تتناسب مع أبهة ملك قطر كمصر. ومما لاشك فيه أن هناك عدة عوامل دفعت أحمد بن طولون نحو الاهتمام بتشيد العمائر الفخمة. لعل أهمها محاولته منافسة الخلافة العباسية التي دأبت على إضفاء طابع الفخامة في شتى منشآتها، خاصة تلك التي شيدها في مدينة سامراء، وهي المدينة التي نشأ وترعرع بها ابن طولون، ومن ثم كانت منشآتها عالقة في ذهنه، وكان من الطبيعي أن يعمل على محاكاة بلاط العباسيين في تلك المدينة، راغباً من وراء ذلك أن تضارع منشآته في مصر - بعد أن تمتع بها باستقلال ذاتي - منشآت مدينة سامراء.

وتعد مدينة القطائع^(٤٨) التي شرع ابن طولون في تشييدها سنة ٢٥٦هـ، أحد أهم المظاهر التي تؤكد اتجاه ابن طولون نحو منافسة بلاط الخلفاء العباسيين في سامراء عن ناحية، كما تؤكد من ناحية أخرى على تأثيره الشديد بإنشاء مدينة سامراء.

ولعل أول ما يقابلنا من أوجه التشابه بين مدينة سامراء ومدينة القطائع، هو اتفاق كلاهما في ظروف النشأة، أو في العوامل التي دفعت إلى ظهورهما إلى حيز الوجود. فإذا كان الخليفة العباسي المعتصم قد شيد مدينة سامراء سنة ٢٢١هـ، راغباً في أن يبعد جنده الأتراك عن مدينة بغداد، تجنباً لتفاقم الاضطرابات التي أثارها هؤلاء الجنود بتعسفهم مع أهالي بغداد^(٤٩)، فإن ابن طولون حين رغب في إنشاء مدينة القطائع، كان يهدف أيضاً إلى إبعاد جيشه غير المتجانس عن أهالي الفسطاط، ليتجنب ما يمكن حدوثه من اضطرابات بينهم، مستفيداً في ذلك من تجربة تشييد مدينة سامراء^(٥٠).

ومن ناحية أخرى فقد قسم ابن طولون مدينته إلى خطط أو قطائع، بحيث تضم كل خطة أو قطيعة منها السكان الذين تجمع بينهم رابطة العرق، أو رابطة العمل، فكان بها قطيعة للروم وأخرى للسودان، وقطيعة للبزازين ومثلها للجزائريين وأخرى للفراشين، وهو ما كان عليه الحال أيضاً من قبل في مدينة سامراء. بل والأكثر من ذلك أن إطلاق اسم "القطائع" على تلك المدينة الطولونية، لم يكن غريباً على مدينة سامراء، إذ كان قد أطلق على كل أحياء هذه المدينة فيما عدا القصور الملكية أيضاً اسم "القطائع"^(٥١).

ومن ناحية أخرى فيبدو أن تخطيط مدينة القطائع قد سارت أيضاً على نفس أسلوب تخطيط مدينة سامراء، إلى الحد الذي قال فيه بعض الباحثين عن مدينة القطائع "تبدو أنها مدينة عراقية التخطيط"، وربما يؤكد ذلك بشكل خاص ذلك الشارع الكبير الذي كان يصل بين قصر ابن طولون وجامعه، وقد سُمي هذا الشارع بالشارع الأعظم تشبهاً بالشارع الأعظم الذي كان يخترق سامراء، ويمتد إلى قصر بلكوارا وجامع أبي دلف في شمال سامراء^(٥٢).

ويعد القصر المعروف باسم "قصر الميدان" من أهم المنشآت التي شيدها ابن طولون في مدينة القطائع. وعلى الرغم من أن هذا القصر قد درس بالكامل، فإنه يمكن من

استقراء مميزات الفن الطولوني بوجه عام، وانعكاس تأثير مدينة سامراء على ابن طولون. أن هذا القصر كان متأثراً في تصميمه وزخرفته بالأساليب والتقاليد المعمارية التي شيدت عليها قصور سامراء، كقصر الجوسق الخاقاني، وقصر بلكوارا، وما كان فيها من أبهاء وقاعات وأفنية وبساتين وملاعب، إلى غير ذلك من أنواع الترف والأبهة^(٥٣).

ومن بين الأوصاف القليلة التي وردت في بعض المصادر التاريخية عن قصر الميدان، أنه قد احتوى على عدة أبواب كبيرة، لكل منها اسم يدل أحياناً على الجهة التي يؤدي إليها أو على نوع الخدم الذين اختصوا به^(٥٤)، وهو نفس النظام الذي كان متبعاً من قبل في قصور سامراء^(٥٥).

ومن الجدير بالذكر أن خماروية بن أحمد بن طولون قد أولى عنايته بقصر أبيه فوسعه وأضاف إليه حديقة صناعية زودها بأنواع مختلفة من الأشجار، وكسا جدوع نخيلها بالنحاس المذهب، وهو أسلوب كان معروفاً في بلاد العراق^(٥٦).

وإذا كانت الأدلة السابقة تكشف عن مدى تغلغل تأثير سامراء في منشآت الطولونيين المدنية، فإن الأدلة المادية التي وصلتنا من هذه المنشآت، والتي تتمثل في الدار الطولونية التي عُثر عليها في الفسطاط، بما حوته من زخارف جصية، فهي دليل شاخص على التأثير القوي والمباشر لفنون سامراء في العصر الطولوني. ولكن قبل أن نشعر في تناول تلك الدار الطولونية، وما عليها من زخارف جصية، يهمننا أن نشير إلى نوع آخر من الفنون التي يعتقد أنه لعب دوراً غير قليل في تزيين منشآت الطولونيين، وهو:

التصوير الجداري في العصر الطولوني: (الفريسكو).

على الرغم من أنه لم يصلنا شيء من التصوير الطولونية التي يمكن من خلالها دراسة التصوير الجداري في العصر الطولوني، فإنه في حكم المؤكد أن الطولونيين قد أقبلوا على تزيين منشآتهم المدنية، بتلك التصوير الجدارية، ويدفعنا إلى هذا الحكم أن هذا اللون من الفنون كان معروفاً في مصر منذ أقدم العصور، وظهرت منه نماذج كثيرة في العصر الفاطمي، وليس هناك مبرر لاختفائه في مصر قبل العصر الفاطمي، ثم ظهوره بعد ذلك في هذا العصر، علاوة على ذلك فإن التصوير الجدارية شاعت إلى حد كبير في تزيين منشآت العراق - خاصة في سامراء - الوطن الأصلي لابن طولون^(٥٧).

وإذا كان الفن الطولوني بوجه عام يمثل بصدق مرآة انعكست عليها فنون سامراء، فمما لاشك فيه أن التصوير الجداري الطولوني قد تأثر إلى أبعد حد بمثيله في سامراء، شأنه في ذلك شأن سائر أنواع الفنون الطولونية الأخرى^(٥٨). وربما يؤكد ذلك أن تصاوير سامراء الجصية وخاصة الآدمية منها، ظهرت بتفاصيلها منفذة على بعض الأوراق^(٥٩) وقطع النسيج التي تنسب إلى العصر الطولوني^(٦٠) (شكل ٤٠١)، علاوة على أنها كانت واضحة وقوية في الفن الفاطمي، وخاصة في التصوير الجدارية كما سيتضح فيما بعد.

وعلى أية حال فمن المعتقد أيضاً أن التصوير الجدارية الطولونية، حملت بين طياتها مظاهر التأثير بالأساليب الفنية الإيرانية والتركية، علاوة على بعض المظاهر الهلينية، نظراً لرسوخها في تصاوير سامراء، التي يعتقد أنها الموحية الأولى في التصوير الجدارية

الطولونية.

ومن الجدير بالذكر أن المصادر التاريخية قد أفادتنا بأن خماروية بن أحمد بن طولون عمل في داره مجلساً، سماه "بيت الذهب". نظراً لأن جدرانها كانت مطلية كلها بالذهب واللازورد، وأنه جعل فيه على مقدار قامة ونصف صوراً بارزة في جدرانها معمولة من الخشب، تمثل صورته وصور محظياته ومغنياته، وجعل على رؤوسهن الأكاليل من الذهب الخالص، وفي أذانهن الأجراس - الأقراط - الثقيلة الوزن، وأن تلك الصور كانت مثبتة في الجدران بمسامير، علاوة على أن أجسامهن كانت مكسوة بأشباه الثياب المصبوغة بالألوان العجيبة^(١١).

هذا وتشير بعض المصادر التاريخية إلى أن أسلوب عمل الصور - التماثيل - الخشبية كان شائع الاستعمال في سامراء^(١٢)، بل وأنها كانت صور خشبية مسمرة^(١٣) أي بنفس أسلوب صور خمارويه الخشبية السابق وصفها. علاوة على ذلك فإن "الطبري" حدثنا أن الخليفة المعتصم وجه سليمان بن وهب، إلى دار الأمير الإفشين بعد قتله سنة ٢٢٦هـ، ليحصي ما في هذه الدار، فوجد ضمن ما وجد فيه تماثيل إنسان من خشب عليه حلية كثيرة وجوهر وفي أذنيه حجران كبيران مشتبكان عليهما ذهب، وغير ذلك الكثير من الصور والأصنام^(١٤). وعلى الرغم من أن "زكى محمد حسن" يرى أنه ليس من المستحيل أن تكون تماثيل أو صور دار خماروية الخشبية، منقولة عن مثيلاتها التي حدثتنا المصادر التاريخية عن وجودها في سامراء، فإنه استدرك ذلك قائلاً: "ولكننا نظن أننا لسنا في حاجة إلى أن نذهب إلى هذا الحد، بينما نستطيع أن نرى النماذج التي يصح أن تكون هذه التماثيل قد أخذت عنها في مصر الفرعونية أو القبطية"^(١٥).

وإذا كان ما ذهب إليه "زكى محمد حسن" ليس مستحيلاً، فإن الحقائق التاريخية والمادية تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أنه رغم ما تملكه مصر من ماض حضارى وفنى عريق، فإن تأثيراتها المحلية قد توارت مستحبة أمام سيل التأثيرات الفنية التي تدفقت من سامراء على الفن الطولوني^(١٦). علاوة على ذلك فإن كان هناك ثمة إشارات تشيد بوجود تماثيل في مصر الإسلامية قبل العصر الطولوني، فمن المعروف أن صناعة هذه التماثيل قد اضمحلت بمصر بعد الفتح العربى، أو كما ذكر بعض الباحثين "ولكن هذه الصناعة - صناعة التماثيل - أدركت العصر العربى مضمحلة، فزالت من الوجود، وحلت محلها صناعة نحت العاج على شكل دمنى صغيرة"^(١٧).

الزخارف الجصية المحفورة في العصر الطولوني:

عثر الحفائر التي أجريت في جزء من موقع مدينة العسكر، على جزء أو جناح من دار، تعد أقدم دار إسلامية عُثر عليها في مصر. وقد نُسبت من غير شك إلى العصر الطولوني - أواخر القرن الثالث الهجرى - وذلك بناءً على الزخارف الجصية المثبتة على جدرانها^(١٨)، ذات الصلة الوثيقة بالعصر الطولوني.

ولكن قبل الشروع في تناول الزخارف الجصية في هذه الدار، نود الإشارة إلى ملمحين مهمين في هذه الدار لما لهما من صلة وثيقة بالتأثيرات الفنية الوافدة.

وأول هذين الملمحين، هو تخطيط ذلك الجناح من الدار الطولونية، والذي يتكون من إيوان أوسط وحجرتين تكتنفانه من اليمين واليسار، وتتقدم الوحدات الثلاث سقيفة مستعرضة تفتح على فناء مكشوف من خلال ثلاث فتحات^(٦٩)، وأنه كان يتوسط هذا الفناء المكشوف بركة ماء (فسقية)، تكتنفها حفر كانت تملأ بالطين لغرس الشجيرات^(٧٠). ومثل هذا التخطيط السابق عُرف لأول مرة كما يرى بعض العلماء في قصر شيرين^(٧١) الذي بناه كسرى أبرويز أحد الملوك الساسانيين في بلاد فارس (٥٩٠-٦٢٨ م). ثم عُرف بعد ذلك في العصر الإسلامي بالعراق، كما هو الحال في قصر الأخيضر^(٧٢) الذي ينسب إلى العصر العباسي. ثم شاع استعمال هذا التخطيط بكثرة في مدينة سامراء (٢٢١-٢٨٠ هـ). كما هو الحال في قصر بلكوارا الذي بناه الخليفة العباسي المتوكل^(٧٣)، وكذلك في بيت الخليفة^(٧٤). ومن المرجح أن شيوع ظهور هذا التخطيط في مصر إنما يُعزى إلى أحمد بن طولون الذي قضى أيام حياته الأولى في قصور الخلفاء العباسيين في سامراء، فتأثر بها فيما تأثر^(٧٥).

أما ثاني هذين الملمحين، فهو أن جدران هذه الدار الطولونية قد بنيت بالآجر، ثم كسيت بطبقة من الجص المزخرف، وهو نفس الأسلوب الذي اتبع من قبل في منشآت سامراء، وقد عُزى التوسع في استعمال هذا الأسلوب المعماري بمصر إلى ابن طولون، وأنه كان من بين ما نقله من التقاليد المعمارية السامرائية، وإن كان يؤخذ في الاعتبار أن هذا الأسلوب كان معروفاً في مصر قبل العصر الطولوني^(٧٦).

أما وإن انتقلنا إلى الزخارف الجصية في هذه الدار الطولونية، (اللوحتان ١٢٠، ١٢١، شكل ٤٣٦)، فلن نجد كبير عناء في الإقرار وباطمنان أن تلك الزخارف كانت مشابهة تمام الشبه للزخارف التي كُشف عنها في سامراء (اللوحتان ١٢٢-١٢٥، شكل ٤٣٧)، وذلك سواء من حيث أسلوب تنفيذها وفقاً لطرز سامراء الثالث^(٧٧)، أو من حيث أشكال عناصرها الزخرفية التي تمتاز بأوراقها النباتية الكبيرة المحورة، في هيئة خطوط منحنية وحلزونات، كما تتشابه معها أيضاً في أنها كانت تكسو الجدران بأكملها^(٧٨)، وتُحدّد من نهايتها اليمنى واليسرى بترايع على شكل الحشوات المستطيلة، ويفصل هذه الحشوات عن بقية الزخارف أشرطة بها صف من أقراص بارزة تشبه رؤوس المسامير^(٧٩).

ومجمل القول أن زخارف هذه الدار الطولونية بلغت من التشابه مع الزخارف الجصية في سامراء، إلى ذلك الحد الذي قال فيه أحد العلماء "ولولا أنها قد عُثر عليها مثبتة على الجدران لتبادر إلى ذهننا أنها قد عملت في سامراء نفسها، تبعاً لآخر ما وصل إليه طرازها الثالث من نضج"^(٨٠).

وعلى أية حال فإذا كان أمر تأثر الزخارف الجصية في الدار الطولونية، بطراز سامراء الثالث ذي الحفر المائل أو المشطوف، يعد أمراً محسوماً، وكان إثباته في البحث لتأكيد اصطباغ الفن المصري في العصر الطولوني بالموثرات السامرائية. فإن القضية الأولى بالمعالجة في هذه الجزئية من الدراسة، هي مناقشة أصل ومصدر ذلك الأسلوب الزخرفي الذي تميز به طراز سامراء الثالث. وهو الحفر المائل أو المشطوف، ذلك الأسلوب الذي

ظهر على الجص والخشب في سامراء ثم انتقل منها إلى مصر في العصر الطولوني. على الرغم من أن القاسم الأعظم من العلماء يرجعون أصل ظاهرة الحفر المائل أو المشطوف إلى فنون قبائل السيت "Scythes" في وسط آسيا، حيث كان هذا الأسلوب معروفاً لديهم في الزخارف المحفورة على مواد مختلفة خاصة المعدنية منها، والتي عثر على العديد من نماذجها في منطقة التاي "Altai Region"^(٨١). وأن هذا الأسلوب قد وصل إلى سامراء عن طريق الأتراك الذين انتقلوا إليها من وسط آسيا وعملوا كحرس ملكي للخلفاء العباسيين، بالإضافة إلى مشاركة بعض الصناع والقنانين الأتراك في عمران مدينة سامراء، والذين قد جلبهم القائد التركي "أشناس" الذي عهد إليه الخليفة المعتصم بإنشاء هذه المدينة^(٨٢).

إلا أن هناك اتجاه آخر استبعد أن يكون للسيت وفنونهم البدوية "Nomadic Art" دور في تطور الزخارف الجصية المحفورة في سامراء، وذهبوا إلى أن الجند الأتراك الذين جلبهم الخلفاء العباسيون من وسط آسيا لعبوا دوراً كبيراً في الأمور السياسية والإدارية "أما الناحية الفنية فلم تكن لهم ولم يكونوا لها"^(٨٣). وقد أرجع أصحاب هذا الاتجاه فضل ازدهار الزخارف الجصية في سامراء إلى الفرس لما يملكونه من ماضٍ فني مجيد أقدر على التأثير في الفنون الإسلامية، خاصة أن أسلوب تغطية الجدران بطبقة من الجص محفور فيها رسوم مختلفة، كانت صناعة راسخة عند الباريثيين والساسانيين، وقد ضربوا على ذلك مثلاً بنقوش بارزة من الجص ترجع إلى العهد الساساني، بها موضوعات هندسية ومراوح تخيلية، وأشاروا إلى أنه "يمكن اعتبارها أصل الزخارف الجصية في سامراء، أو خطوة أولى في سبيل تكوينها"^(٨٤).

وفكرة اشتقاق زخارف سامراء الجصية من أصول فارسية يعزز ما ذهب إليه بعض العلماء، من أن نشأة وتطور زخارف سامراء الجصية قد تمت في البيئة المحلية، مؤكدين على أن العناصر والظواهر المختلفة الخاصة بهذه الزخارف "تشعرنا بأن العوامل المحلية كانت تعمل في قوة ليس من المنطق ولا الإنصاف أن نتجاهلها، وأن نرجح عليها عوامل أجنبية يُحتمل مجيئها مع أقوام من الترك من أواسط آسيا" كما ذهب أصحاب الاتجاه الأول^(٨٥)، السابق الإشارة إليه. بل والأكثر من ذلك أن مؤيدي التطور المحلي لـ زخارف سامراء الجصية يرون أن ظاهرة القطع المائل أو المشطوف التي كانت أهم خصائص طراز سامراء الثالث - ونسب أصحاب الاتجاه الأول ظهورها في سامراء إلى الترك - يرون أن ظهورها قد بدأ في بعض عناصر الطراز الأول، ثم عاد ليصبح من أهم مميزات الطراز الثالث. بل ويؤكدون على أن هذه الظاهرة ليست بالجديدة في العصر الإسلامي، وأنها قد وجدت قبل ذلك في عناصر زخرفية قريبة من الطراز الأول، كشف عنها في حفائر مدينة الحيرة. ودلت الأبحاث الأولية على أن هذه العناصر تسبق إنشاء سامراء^(٨٦).

ومما لاشك فيه أن وجود دور للفنون الفارسية أو المحلية في نشأة وتطور زخارف سامراء الجصية، أمر وارد بل وطبيعي، إذ ليس من المتقول أن تنشأ زخارف سامراء الجصية بمعزل عن فنون العراق السابقة على عهد سامراء. ولكن هذا لا يعطينا الحق في أن ننكر دور

الترك في هذا المجال، خاصة فيما يتعلق بالطراز الثالث من طراز سامراء. وربما يدعم الاتجاه في وجود دور لأتراك وسط آسيا في ظهور طراز سامراء الثالث. ما ذهب إليه بعض العلماء، من أن تقنية الحفر وأسلوب الزخارف فيه، تكشف عن مميزات جديدة لم تكن معروفة في فنون الشرق الأدنى في القرن الثالث الهجري / ٩م. مؤكداً على أن هذا الحفر المعروف باسم "الحفر المائل أو المشطوف" لم يكن معروفاً في الفن الساساني ولا في الفن المسيحي المبكر، بينما كان معروفاً في الفن الساساني بمنطقة آسيا الوسطى، ليس في زخارف تحفهم الخشبية والعظمية فحسب، بل وأيضاً في زخارف تحفهم البرونزية والذهبية^(٨٧).

علاوة على ما سبق فإن العديد من العناصر الزخرفية التي ظهرت في طراز سامراء الثالث، لم تكن معروفة في فنون ما قبل العصر الإسلامي لا في سوريا أو العراق أو بلاد فارس، وكانت معروفة في آسيا الوسطى، ومن ذلك على سبيل المثال الزخارف النباتية ذات الهيئة الهندسية، والتي اعتبرت تأثيراً من آسيا الوسطى على سامراء، حيث تُرى على الرسوم الجدارية والتحف الخشبية التي عُثر عليها في "Chotscho" عاصمة الأتراك الأويغوريين "Turkish Uighurs" بمنطقة التركستان الصينية "Chinese Turkestan". وترجع إلى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين^(٨٨).

وعلى أية حال فمسألة وجود صلة وثيقة بين بعض العناصر الزخرفية التي ظهرت في سامراء، ومثيلاتها لدى الأتراك في آسيا الوسطى، أمر نادى به كثير من العلماء والباحثين^(٨٩)، وقد فُسر ظهور هذه العناصر التركية في سامراء إلى مساهمة بعض الفنانين والصناع الأتراك الذين جُلبوا من أواسط آسيا للعمل في إنشاء مدينة سامراء^(٩٠). وعلى الرغم من أن "هرتسفلد" قد أشار إلى وجود علاقة بين بعض الوحدات الزخرفية وتفصيلاتها في زخارف سامراء الخشبية والجصية، مع زخارف تركية عُثر عليها في منطقة طرفان بالتركستان الشرقية^(٩١)، وفي أماكن أخرى، بوسط آسيا^(٩٢). فقد ذكر "إن مسألة قيام علاقة مباشرة بين فن زخرفة سامراء، وفن زخرفة تورفان لقضية مبهمه، وليست أوجه الشبه القائمة بين الفنين من ذلك النمط الذي يشترط وجود علاقة مباشرة. لذا تتكامل أمامنا صورة توحى بأن الفرعين نابعان من جذر واحد، أي أن منبع كليهما من الفن الاغريقي-البكتري"^(٩٣).

وأياً ما كان الإيهام في العلاقة المشتركة بين زخارف سامراء وزخارف طرفان، فإن الأدلة التي سبقت مسبقاً، تؤكد على الصلة الوثيقة بين طراز سامراء الثالث - من حيث أسلوب الحفر المائل أو المشطوف بالإضافة إلى بعض الوحدات الزخرفية فيه - مع فنون الأتراك في آسيا الوسطى، وربما يدعم تلك الصلة وجود ثمة تأثيرات تركية أخرى ظهرت في مدينة سامراء، ومنها على سبيل المثال تلك التأثيرات التي ظهرت في الرسوم الجدارية^(٩٤).

وعلى أية حال فإن الباحث لا يخفى ميله إلى الاعتقاد فيما ذهب إليه كثير من العلماء من أن أتراك وسط آسيا قد ورثوا الفن الساساني الذي ازدهر في آسيا الوسطى حتى

حوالى القرن الأول الميلادى، ثم قام هؤلاء الأتراك بنقله إلى سامراء فتجلى على وجه الخصوص فى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف وفى بعض الوحدات الزخرفية التى ظهرت فى طراز سامراء الثالث. ولكن ليس من الضروري أن نذهب إلى ما ذهب إليه فون لوكوك "Von Le Coq" بأن التقدم والازدهار الذى آلت إليه الفنون فى مصر فى عهد ابن طولون، إنما يرجع إلى أن ابن طولون لم يكن من الأتراك المتوحشين بل كان من القبائل الهندية الأوروبية "الآرية" التى غلبت عليها الصبغة التركية وكانت وريثة للفن السيتى الذى ازدهر فى وسط آسيا^(٩٥). وينبع ما ذهب إليه الباحث ليس كما يرى بعض العلماء أنه من غير المحتمل أن يدعى ابن طولون أنه كان وريثاً عن بلاده الصحراوية القاحلة فنوناً حضرية زاهرة، كفنون مصر فى العصر الطولونى^(٩٦). بل يعتقد أن التأثير التركى على الفن الطولونى لم يكن أبداً تأثيراً مباشراً من أتراك آسيا الوسطى. بل إنه كان عن طريق سامراء. وفى نفس الوقت يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن وسط آسيا لم تكن مجذبة من الناحية الفنية، بدليل أن للسيت فنوناً قد ازدهرت، وأثرت فى فنون غيرها من الأمم - كما سنرى فيما بعد - علاوة على ذلك فيبدو أنه من الصعب الاعتقاد بأن أتراك وسط آسيا، قد خلوا من فنون وثقافات خاصة بهم، كان لها تأثيرها على غيرها من الأمم^(٩٧).

ولكن ربما يضعف حلقة الاتصال بين الفن السيتى وفنون سامراء، أن السيتيين قد اختفوا قبل العصر المسيحى^(٩٨)، وأن فنون سامراء ظهرت فى القرن التاسع الميلادى / ٣هـ، ومن ثم فهناك هوة تاريخية تصل إلى حوالى ألف عام، بين فنون سامراء والفن السيتى. على أن ذلك لا يمكن أن يتخذ منه ذريعة بإنكار رد بعض المظاهر الفنية السامرائية إلى فنون هؤلاء السيت. إذ من الثابت أنه على الرغم من أن السيتيين كانوا أول من استعمل أسلوب الحفر المائل أو المشطوف، فهم بالتأكيد ليسوا آخر من استعملوه قبل العصر الإسلامى^(٩٩).

فمن المعروف أن قبائل السيت البدوية سكنوا شمال غربى آسيا وتوغلوا فى أوروبا لبضعة قرون، وأن فنونهم قد ظهر تأثيرها فى فنون الأمم المحيطة بهم، فأخذت عنهم أسكنديناوة وبريطانيا الموضوعات الزخرفية الحيوانية التى نجدها فى الفنون الإيرلندية القديمة وفى القبور الإنجليزية السكسونية^(١٠٠). وعلاوة على ذلك فإن أسلوبهم الخاص فى الحفر المائل أو المشطوف بقى فترة طويلة فى أوروبا، خاصة فى الأماكن التى لم يستطع الرومان السيطرة عليها مثل أيرلندا واسكتلندا وألمانيا^(١٠١). وإذا أضفنا إلى ذلك أن الحفائر الأثرية كشفت فى وسط آسيا وفى وسط وشرق أوروبا عن العديد من التحف، التى تنسب إلى ما بين القرنين السادس والتاسع الميلاديين، وتتشابه مع زخارف سامراء الجصية ليس فى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف فحسب بل وأيضاً فى تصميمات زخارفها، لأدركنا أن فنون السيت قد كتب لها الاستمرارية فى كثير من المناطق - فى آسيا وأوروبا - حتى أدركت عصر سامراء فى القرن الثالث الهجرى / ٩م^(١٠٢).

ومن النقاط الجوهرية التى تؤيد الدراسة لفت الأنظار إليها، هى تلك العلاقة التى جمعت ما بين فنون وسط آسيا من ناحية وفنون سامراء وفنون أوروبا من ناحية أخرى.

وقد سبقت الإشارة إلى أنه كُشف في وسط آسيا وفي شرقي ووسط أوروبا عن العديد من التحف التي ترجع إلى ما بين القرنين السادس والتاسع الميلاديين، وتبين من زخارفها أنها تتشابه سواء في تصميماتها أو أسلوب حفرها المائل أو المشطوف مع زخارف سامراء التي ترجع إلى القرن الثالث الهجري/٩م.

وتفصيل العلاقة ما بين فنون وسط آسيا وأوروبا وسامراء، اتضحت حينما كُشف في قبور الأتراك البدو أو الرحل "Nomad Turk" بمناطق مختلفة شمالي وجنوبي جبال التاي، عن كميات كبيرة من التحف المعدنية كالسكاكين والفؤوس، وقطع مختلفة من حلي زينة الخيول، بالإضافة إلى تحف ذهبية وفضية وبرونزية، دلت زخارفها أنها ذات صلة قوية مع بعض العناصر الزخرفية التي تزين تحفاً مجرية^(١٠٣) "Hungarian Objects" معاصرة لها، ومن ذلك على سبيل المثال المروحة النخيلية ذات الخمس بتلات "Five- Petalled Palmette" وهو نوع من المراوح النخيلية لم يظهر إلا في الزخارف الساسانية ولا الأموية، ولكن ظهر أخيراً في سامراء^(١٠٤).

وبالإضافة إلى ما سبق فقد لوحظ أن هناك العديد من التصميمات والعناصر الزخرفية التركية، التي استعملت في أوروبا كالمجر، وتنسب إلى الفترة الممتدة ما بين القرنين الرابع والثامن الميلاديين. كما كشفت الحفائر الأثرية التي أجريت في مناطق المجر بين البدو الرحل، وكذلك في قبور السلاف^(١٠٥) "Slav"، والتي تنسب إلى ما بين القرنين الخامس والعاشر الميلاديين، عن كمية كبيرة من التحف المعدنية المزخرفة، والتي يبين أغلبها لفائف وعناصر نباتية، بالإضافة إلى تصميمات تصويرية "Figural designs"، وعدد كبير من هذه التصميمات مشابه جداً لطراز سامراء الثالث، سواء في الناحية التقنية أو الزخرفية. فعلى سبيل المثال وصلتنا تحفة معدنية من قبر سلافي تنسب إلى النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي، عليها تصميم زخرفي قوامه لفائف ومراوح نخيلية (شكل ٤٣٨)، مشابه إلى حد كبير في تصميمها لبعض العناصر الزخرفية التي ظهرت في طراز سامراء الثالث (شكل ٤٣٩). كما وصلتنا تحفة برونزية سلافية، تنسب إلى القرن السابع الميلادي، عليها لفائف (شكل ٤٤٠)، مطابقة لللفائف ظهرت في طراز سامراء الثالث (شكل ٤٤١). وبالإضافة إلى ذلك فقد وصلتنا تحفة مجرية تنسب إلى القرن العاشر الميلادي، تمثل إبزيماً من العظم عليه زخارف محفورة قوامها أشكال نباتية (شكل ٤٤٢)، تتشابه في تصميمها مع زخارف مماثلة وصلتنا منفذة على الجص في سامراء^(١٠٦) (الشكلان ٤٤٣، ٤٤٤).

ويتضح مما سبق أن هناك علاقة وثيقة بين زخارف طراز سامراء الثالث وزخارف بعض التحف المجرية والسلافية، وربما يمكن تفسير ذلك بأن المنبع الأساسي لتلك الزخارف هي فنون الترك في وسط آسيا، وغنى عن البيان أن هؤلاء الأتراك كانوا على صلة وثيقة في فترات قديمة مع كثير من مناطق أوروبا وخاصة المناطق الشرقية والوسطى منها، كما كان للأتراك أيضاً علاقات قوية ومتينة مع الخلافة العباسية في عصر سامراء.

ونظراً إلى أن طراز سامراء الثالث قد انتقل من سامراء إلى مصر في العصر الطولوني، وتشابه زخارف هذا الطراز مع زخارف بعض التحف المجرية والسلافية، فمن

الطبيعى أن تكون هناك علاقة أيضا بين زخارف طراز سامراء الثالث فى مصر الطولونية مع زخارف تلك التحف المجرية والسلافية. ونعنى على ذلك مثلا بحشوة خشبية طولونية (لوحة ٥٤) عليها زخارف من طراز سامراء الثالث. وكذلك زخارف الحشوة السفلى على يار المحراب الحصى المكتشف فى الدار الطولونية (لوحة ١٢١). فإذا كانت زخارف المروحة النخيلية فى كلا النموذجين الطولونيين السابقين تتشابه مع مثيلاتها فى زخارف سامراء الجصية (شكل ٤٤٣)، فهى أيضا تتماثل مع نفس العنصر الذى ظهر محفورا على الإبريم المجرى (شكل ٤٤٢).

ومن ناحية أخرى فقد لعبت التصميمات التصويرية القائمة على أشكال الرؤوس الآدمية والحيوانية والطيور، دورا كبيرا فى زخارف الفنون البدوية "Nomadic Decorative Art" بأوروبا خلال عصر الهجرات^(١٠٧) "Migration Period" (٦-١٠م). ومن بين العناصر التى استخدمت لديهم بكثرة رأس الترس إما فى هيئة مفردة أو مزدوجة، وظهر بوجه خاص فى حلى خيولهم، وفى زخارف مقتنياتهم الشخصية، مثل بعض أبازيم الأحزمة المعدنية (الشكلان ٤٤٥، ٤٤٦)، التى ترجع إلى ما بين القرنين السادس والثامن الميلاديين، ومثل ذلك العنصر الزخرفى لم يظهر فى منطقة الشرق الأوسط قبل عصر سامراء، بينما وجد فى زخارف سامراء الجصية (الشكلان ٤٤٧، ٤٤٨)، بهيئة مماثلة جدا لما ظهر عليه فى الفن البدوى^(١٠٨).

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا من مصر فى العصر الطولونى حشوة خشبية عليها زخارف من طراز سامراء الثالث (لوحة ٥٩)، وهى تبين نفس فكرة الزخرفة القائمة على تمثيل رؤوس الطيور، وهى تتماثل مع النماذج السامرائية (الشكلان ٤٤٧، ٤٤٨)، والبدوية (الشكلان ٤٤٥، ٤٤٦)، فى موضوعها وتصميمها وهيئة رأسى الطائرين المتدابرين.

وبالإضافة إلى ما سبق فقد كان الوجه آدمى "Human Face" شائع التمثيل بصورة كبيرة فى زخارف البدو، ويبدو أنه مشتق فى الأصل من الفن السلتى^(١٠٩) "Celtic Art"، حيث ظهر لديهم فى هيئة طبيعية (الشكلان ٤٤٩ أ، ب)، أو متأنقة (الشكلان ٤٤٩ ج-ط)، أو فى هيئة لفائف (شكل ٤٥٠)، أو هيئة أشروطة (شكل ٤٥١). ونجد نفس هيئة هذه الوجوه ممثلة فى الفن البدوى فى نماذج ترجع إلى الفترة الواقعة ما بين القرنين الخامس والسابع الميلاديين (الشكلان ٤٥٢ - ط). وعنصر الوجه آدمى هذا لم يظهر لا فى الفن الساسانى ولا السورى قبل الإسلام، ولا فى الفن الأموى، بينما ظهر بشكل جلى فى زخارف طراز سامراء الثالث (الشكلان ٤٥٣ أ-د، ٤٥٤) وفى هيئة مماثلة لما ظهر فى الفن البدوى^(١١٠).

ولكن هل ظهرت مثل هذه الوجوه- التى شاع تمثيلها فى الفن البدوى، ثم فى طراز سامراء الثالث- ممثلة على نماذج بمصر فى العصر الطولونى؟ وواقع الأمر إن الأدلة المتوافرة لدى الباحث من زخارف طراز سامراء الثالث فى مصر لا تشير إلى وجود تلك الظاهرة الزخرفية فى مصر، ولكن فى ضوء فهم علاقة التأثيرات الفنية السامرائية على مصر فى العصر الطولونى، فمن غير المستبعد أن تنتقل تلك الظاهرة الزخرفية أيضا من سامراء

الى مصر. وربما يدفعنا الى هذا الاعتقاد، أن الحشوة الخشبية الطولونية السابق الإشارة إليها (لوحة ٥٩) - والمنفذة بحسب طراز سامراء الثالث إن كان قد أشير إلى ظهور رأسى طائرين متدبرين فيها، فإن الشكل بوجه عام يمثل رأس أسد، على الرغم من تحويله - وهى سمة من سمات الوجوه فى سامراء - فيتين منه معرفة الأسد وعيناه وأنفه وفمه بل وشاربه أيضاً، مما يعنى أن أشكال الوجوه لم تكن بعيدة التمثيل فى الفن الطولونى بمصر.

ومن ناحية أخرى فإن العديد من الوحدات الزخرفية التى ظهرت فى طراز سامراء الثالث، والتى تمتاز بهيئتها الهندسية الشكل (الأشكال ١٤٥٥ - د)، جاءت مشابهة لـ زخارف بعض الأساور المعدنية التى عُثر عليها فى بعض مقابر البدو المجر (الأشكال ١٤٥٦ - د) وتنسب إلى الفترة ما بين القرنين الخامس والتاسع الميلاديين^(١١١).

ومرة أخرى فإن نفس هيئة هذه الوحدات الزخرفية التى وجدت فى المجر وفى طراز سامراء الثالث، نجدها ممثلة بصورة مشابهة تماماً على إحدى التحف الخشبية الطولونية (لوحة ٥٢)، التى سبق الإشارة إلى أنها تكاد تكون نسخة مطابقة لـ زخارف حشوة خشبية عُثر عليها فى قصر الجوسق الخاقانى بسامراء^(١١٢) (شكل ٢٩١).

وبالإضافة إلى ما سبق فقد لوحظ أن أشكال زخارف طراز سامراء الثالث كانت على هيئة الدلايات الدائرية أو البيضاوية الشكل، والتى نجدها ممثلة على الجص فى سامراء (الأشكال ١٤٥٧ - ج)، وعلى الخشب (الأشكال ١٤٥٨ - أ - ج)، وتغزو أشكالها إلى تقليد الحلى الشخصية، وربما يدعم ذلك ما سبقت الإشارة إليه من تشابه بعض زخارف طراز سامراء مع أشكال بعض الأساور المجرية^(١١٣).

ومن الجدير بالذكر أن هيئة هذه الدلايات الدائرية أو البيضاوية الشكل كانت شائعة التمثيل فى زخارف طراز سامراء الثالث بمصر فى العصر الطولونى سواء على الخشب (اللوحات ٥٢ - ٥٥) أو الجص (لوحة ١٢٠، شكل ٤٣٦)، وهى تكاد تكون مطابقة لمثيلاتها فى سامراء.

وبعد ما تقدم وفى ضوء ما سبقت الإشارة إليه من تفرد طراز سامراء الثالث بعناصر زخرفية لم تكن مألوفة فى زخارف الشرق الأوسط قبل عصر سامراء - ويمكن البحث عنها فى زخارف حلى أتراك وسط آسيا، بالإضافة إلى أن أسلوب الحفر المائل أو المشطوف الذى كان أهم خصائص طراز سامراء الثالث، كان معروفاً أيضاً فى التحف المعدنية لأتراك وسط آسيا - يمكن الإقرار وباطمئنان أن طراز سامراء الثالث سواء فى أسلوبه التقنى أو عناصره الزخرفية، قد خرج من عباءة هؤلاء الأتراك ورثة الفن السيتى الذى ازدهر فى وسط آسيا، ووصل إشعاعه إلى مناطق مختلفة من أوروبا - كما سبقت الإشارة - ثم وصل عن طريق الأتراك إلى سامراء ومنه انتشر إلى سائر الولايات الإسلامية كمصر فى العصر الطولونى. ويجب ألا نندهش من أن فنون السيت الذين اختفوا قبل العصر المسيحى، تظهر فى فنون سامراء خلال القرن الثالث الهجرى / ٩م، فقد سبقت الإشارة إلى أن هذا الفن كتب له الاستمرارية لقرون عديدة فى وسط آسيا وفى مناطق مختلفة من أوروبا.

ومن الجدير بالذكر أنه وصلتنا حشوة خشبية، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى

بالقاهرة^(١١٤)، عُثِرَ عليها في حفائر الفسطاط، وهي تحتوى على زخرفة قوامها أسدٌ يفترس إيلاً في حركة، بها عنف ودقة وقوة التعبير، وصفها بعض العلماء بأنها تذكرنا برسوم التحف المعدنية في الفن السيتي، فإذا كانت زخارف هذه التحفة التي تنسب إلى مصر في القرن الرابع الهجري/١٠م^(١١٥)، تذكرنا بالفن السيتي، فإن فنون الترك في وسط آسيا، وفنون سامراء التي زخمت بالعناصر التركية، لابد أن تذكرنا بشكل أكثر قوة بفنون هؤلاء السيت.

ج- العصر الفاطمي: (٣٥٨-٥٦٧هـ)

كان الفاطميون في بلاد المغرب يتطلعون إلى ذلك اليوم الذي يتمكنون فيه من الاستيلاء على مصر، وتحقيقاً لرغبتهم تلك أرسلوا حملاتهم المتتالية على مصر، حتى كان لهم ما رغبوا حين أرسل الخليفة المعز لدين الله قواته تحت إمرة القائد جوهر الكاتب، وبنجاح جوهر الكاتب في دخول مدينة مصر- الفسطاط- يوم الثلاثاء الموافق ١٧ من شعبان سنة ٣٥٨هـ، باتت البلاد خاضعة لحكم الفاطميين. على أن جوهرأ لم يحط برحاله في مدينة الفسطاط، إذ كان مزوداً بتعليمات واضحة من المعز لدين الله عن الموقع الذي سيستقر فيه بقواته، ومن ثم واصل السير بقواته عقب زوال الشمس "إلى المناخ"^(١١٦) الذي رسم له المعز موضع القاهرة^(١١٧).

وفي الليلة التي أناخ فيها جوهر بقواته في موضع القاهرة^(١١٨) وهي ليلة الأربعاء ١٨ من شعبان سنة ٣٥٨هـ، حفر أساس القصر الشرقي الكبير "القصر المعزى"، وهو القصر الذي أمره بتشييده مولا المعز لدين الله، بل قيل إن المعز "ألقي إليه ترتيبه فوضعه- أي جوهر- على الترتيب الذي رسمه له"^(١١٩). وحين أصبح جوهر وجد في أساس القصر أزوارات غير مُعتدلة لم تعجبه فأشير عليه بأن يعدلها، فرفض ذلك وقال: "قد حُفر في ليلة مباركة وساعة سعيدة فتركه على حاله"^(١٢٠).

ومن ناحية أخرى أشار المقرئ إلى أن أساس سور القاهرة قد وضعه جوهر في نفس توقيت وضع أساس القصر الشرقي الكبير، إذ ذكر "وكان ابتداء وضعه- أي أساس القصر- مع وضع أساس سور القاهرة في ليلة الأربعاء الثامن عشر من شعبان سنة ثمان وخمسين وثلثمائة"^(١٢١).

وتؤكد الإشارات السابقة على أن جوهرأ وفد من بلاد المغرب مزوداً بتوصيات وتوجيهات من المعز لدين الله؛ تتعلق بتلك المدينة الجديدة المنتظر أن تكون مقراً للخلافة الفاطمية، وقد شملت تلك التوجيهات اختيار عوقع المدينة^(١٢٢) وتخطيطها^(١٢٣)، بل وليس من المستبعد أن يكون جوهر قد قام بنفسه بوضع تصميم مدينة القاهرة^(١٢٤).

وإذا كانت المصادر التاريخية قد أكدت على أن المعز هو الذي وضع رسم القصر الشرقي^(١٢٥)، فهناك ثمة إشارة تفيد أنه وضع أيضاً جميع تصميمات مباني القصور التي أنشأها جوهر في مدينة القاهرة^(١٢٦).

وربما يمكن أن يستنتج أيضاً من التوقيت الذي أنشئت فيه مدينة القاهرة- أو على وجه التحديد وضع أساس بعض منشآتها- أن الحملة التي صحبها جوهر من المغرب، للاستيلاء على مصر، كانت تضم فيمن شملت العديد من الفنانين والمعماريين، وهو أمر

أشارت إليه الدراسة من قبل^(١٢٧)، ويؤكد أنه جوهرأ وضع أساس تلك المنشآت في نفس الليلة التي أناخ فيها بموضع القاهرة، ومن المستبعد أن يبحث في هذا التوقيت - الضيق - عن فنانين من أهل البلاد يقومون بأداء تلك الأعمال.

وإذا كان الفاطميون في بلاد المغرب قد تملسوا على إنشاء المدن^(١٢٨)، التي احتوت على العديد من أنواع المنشآت المعمارية. فمن المتوقع أن روح مدنهم تلك سوف ينعكس أثرها على مدينة القاهرة ومنشآتها.

وهناك العديد من الجوانب التي تؤكد ما ذهبت إليه الدراسة، ومن بينها تلك الإجراءات التي اتخذها جوهر حين أنشأ هذه المدينة، إذ أنه قرر أن يضطلع كل أمير من أمراء جيشه بجانب من جوانب المدينة الجديدة وأن يقوم بالإشراف على بنائه، وذلك وفقاً لتعليمات المعز لدين الله، وأن تسمى كل حارة باسم مقدمها، أو الطائفة التي نزلت بها^(١٢٩) قادمة من بلاد المغرب. وقد اختطت كل قبيلة من هذه القبائل المغربية خطة لها، فكانت بهذه المدينة خطة لزويلة وخطة لكتامة وخطة للبرقية وغيرها، بالإضافة إلى خطط بعض الطوائف المغربية كخطة الجودرية^(١٣٠) وغيرها.

وربما يتضح أثر المغرب في هذه المدينة الجديدة، أن معظم أسماء منشآتها وخططها كان لها ما يانظرها في منشآت الفاطميين ببلاد المغرب، ومن ذلك على سبيل المثال، أنه بعد أن أنشأ جوهر السور حول منشآت القصور الفاطمية سمى هذه المدينة باسم "المنصورية"^(١٣١). وذلك تيمناً باسم مدينة المنصورية التي كان قد شيدها الخليفة الفاطمي المنصور بالله والد المعز خارج القيروان سنة ٣٣٧هـ^(١٣٢). وأن مدينة الفاطميين التي شيدها في مصر ظلت تحمل اسم "المنصورية" لمدة أربع سنوات، إلى أن قدم المعز إليها سنة ٣٦٢هـ، فأطلق عليها اسم "القاهرة"^(١٣٣).

ويذكر "كريزويل" أن "كاي - Kay" أدهشه التوافق بين اسم المنصورية في مصر والمنصورية في إفريقية، ولاحظ أن إنشاء هذه المدينة في مصر منعزلة ومحصنة بهذا الشكل، يتفق مع عادة الفاطميين التي انتهجوها من قبل، ويرى أن مدينة المنصورية بإفريقية كانت بلاشك هي النموذج الذي احتدته مدينة المنصورية بمصر أو القاهرة^(١٣٤).

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن بابين من أبواب القاهرة أطلق عليهما اسمي باب زويلة وباب الفتوح، وهما الاسمان اللذان كانا قد أطلقا من قبل على بابين من أبواب مدينة المنصورية بالقيروان^(١٣٥).

وعلى الرغم من وجود تشابه بين مدينة المنصورية بإفريقية ومدينة القاهرة، فيلاحظ أن هناك اختلافاً جوهرياً بين سورى المدينتين، إذ كان سور المنصورية - كما أخبرنا المقدسي - ذا شكل دائري على هيئة سور مدينة بغداد، وكان مبنياً بالآجر الموصول بالجير^(١٣٦). أما سور جوهر حول القاهرة فكان على هيئة مستطيل غير منتظم الأبعاد، وكان مبنياً من كتل ضخمة من الطوب اللبن^(١٣٧).

ومن الجدير بالذكر أن المقرئى حدثنا أنه عاين بنفسه في سنة ٨٠٣هـ جزءاً من سور جوهر المبنى بالطوب اللبن، وتعجب من كبر حجم لبناتها، وكانت اللبنة منها تتكون

من ذراع في ثلثي ذراع. وأن عرض جدار هذا السور كان يبلغ من السعة بحيث يمر عليه فارسان جنباً إلى جنب^(١٣٨)، هذا الوصف قريب مما ذكره ياقوت الحموي عن سور مدينة المهديّة عاصمة الفاطميين الأولى بإفريقية، حيث ذكر أنه كان لها سور عال محكم كأعظم ما يكون يمشى عليه فارسان^(١٣٩).

وعلى أية حال فهناك العديد من التفاصيل الأخرى التي تؤكد أن هناك توافقاً بين مدينة القاهرة من ناحية ومدينتي المهديّة والمنصورية بإفريقية من ناحية أخرى، منها على سبيل المثال أن الفاطميين شيّدوا بالقاهرة قصرين؛ أحدهما الشرقي الكبير وهو قصر المعز لدين الله، والآخر هو القصر الغربي الصغير وهو قصر ابنه العزيز بالله. وكان هذان القصران يطلان على بعضهما، ويفصلهما ميدان^(١٤٠)، وهما بذلك يشبهان وضع القصرين اللذين أنشأهما بالمهديّة الخليفة عبيد الله وابنه أبو القاسم. حيث كان أحدهما شرقي والآخر غربي ويطالان على بعضهما ويفصلهما ميدان^(١٤١).

وعلاوة على ذلك فقد أنشئت مدينة القاهرة في أول أمرها لتكون مدينة ملكية يتحصن بها الخليفة الفاطمي وحاشيته^(١٤٢)، بينما عامة الناس كانت تسكن بمدينة الفسطاط، وعلاقة هذه المدينة الناشئة - القاهرة - بتلك المدينة العتيقة - الفسطاط - تذكرنا بنفس العلاقة التي كانت في إفريقية بين مدينة المنصورية التي أنشئت خارج القيروان^(١٤٣).

وإذا كان أمر تأثر مدينة القاهرة بمدن الفاطميين التي أنشأوها في بلاد المغرب، واقع لاشك، وهو ما سوف يتضح على وجه الخصوص حين تناول التفاصيل المعمارية والزخرفية بمنشآت الفاطميين بالقاهرة^(١٤٤). فليس من المستبعد أن ينقل الفاطميون معهم من بلاد المغرب إلى مصر ثمة تأثيرات فنية أخرى. وفدت من بعض الجهات إلى بلاد المغرب، إذ من المعروف أن قصور الفاطميين في بلاد المغرب قد حوت العديد من المظاهر الفنية العراقية المتصلة إلى حد كبير بالفنون الإيرانية^(١٤٥)، كما تأثروا أيضاً ببعض المظاهر الفنية الأموية الأندلسية^(١٤٦).

ومن الأمور الملفتة للنظر أن المؤرخ الإنجليزي "بتلر" كما سبق أن نسب اختطاط وبناء مدينة الفسطاط إلى القبط^(١٤٧) فإنه يعود من جديد ليؤكد أن مدينة القاهرة وما فيها من مساجد فخمة، إنما كانت بناءً وزخرفة من صناعة المصريين - يقصد القبط - الذين نبغوا في هذه الصناعة بما وزّوه كابرًا عن كابر في الفن عن الإسكندرية القديمة^(١٤٨)، وهو قول لاشك يفتقر إلى الأدلة المادية والتاريخية.

أما وإن حاولنا تتبع مظاهر التأثيرات الفنية في منشآت الفاطميين المدنية، فمما يؤسف له أن ما وصلنا من هذه المنشآت شيء يسير ونادر، وإذا كان ما ورد في ثنايا المصادر التاريخية والأدبية يعطينا فكرة - وإن كانت غير كاملة - عن هذه المنشآت وزخارفها، إلا أن استخلاص جوانب التأثيرات الفنية عليها كان من الصعوبة بمكان، ومع ذلك فسوف نحاول الدراسة تتبع ما ورد في المصادر - خاصة الأدبية منها - من وصف لبعض هذه المنشآت. لعله يعيننا على سد جانب من جوانب النقص في دراسة التأثيرات الفنية الوافدة.

القصور الفاطمية:

نظم الأمير الفاطمي تميم بن المعز لدين الله^(١٤٩) (ت ٣٧٥هـ)، عدة قصائد وصف فيها ما كانت عليه بعض قصور الفاطميين من أبهة وجمال. ومن تلك القصور التي وصفها: القصر الشرقي الكبير وهو قصر المعز لدين الله، والقصر الغربي الصغير وهو قصر العزيز بالله، وقصر المعشوق وهو قصر ذلك الأمير الشاعر. ورغم ما في وصف هذه القصور من أهمية بالنسبة للدراسات الآثارية^(١٥٠)، فلن نقف الدراسة إلا عند جانب واحد منها، وهي تلك الفوارات أو الفسيقات التي حوتها حدائق وساحات هذه القصور، وتفنن شاعرنا في وصف إحداها، وقد تدفق منها الماء يشبه عند خروجه إلى أعلى السيوف اللامعة البراقة وعندما تعود هذه المياه منكسرة إلى أسفل تشبه الهودج^(١٥١).

كما قام الرحالة الفارسي ناصر خسرو بوصف للقصر الشرقي الكبير، وذلك بعد أن رآه أثناء زيارته لمصر سنة ٤٤٠هـ في خلافة المستنصر بالله، وذكر أنه كان يتكون من اثني عشر جناحاً، أبنيتها مربعة الشكل، وكلها متصلة ببعضها، وكلما دخل جناحاً منها وجده أحسن من سابقه، وأن مساحة كل واحد منها يبلغ مائة ذراع في مائة، عدا واحداً كانت مساحته ستين ذراعاً في ستين، وقد كان بهذا الأخير تخت^(١٥٢) يشغل عرضه بتمامه وعلوم أربعة أذرع، وهو مغطي بالذهب من جهاته الثلاث، وعليه صور "المصطاد" والميدان وغيرهما، كما أن عليه كتابة جميلة، وأن كل ما في هذا الحرم من الفرش والطرح من الديباج الرومي والبقلمون، نُسجت على قدر كل موضع تشغله. وحول هذا التخت درابزين من الذهب المشبك، يفوق حد الوصف ومن خلف التخت بجانب الحائط درجات من فضة^(١٥٣).

وقد حاول "فريد شافعي" وضع صورة تقريبية للقصر الشرقي الكبير بناءً على ما ذكره هذا الرحالة الفارسي، وذكر أن هذا القصر وفق الوصف السابق كان يتكون من اثنتي عشرة بناية شامخة كل منها يعد قصرًا يتكون من الفناء الأوسط التقليدي وحوله الإيوانات، ووحدات الجلوس والمعيشة والخدمات ومستودعات المؤن وخزائن السلاح والمفروشات والملابس والتحف والمجوهرات إلى غير ذلك من لوازم الملك، وأن الفناء والإيوانات كان يتوسطها النافورات وقنوات وأحواض الماء والزهور، وكانت القاعات والوحدات السكنية غنية بالأثاث الفاخر والستائر والأبسطة والسجاجيد الثمينة، وكانت جدرانها مزدانة بالزخارف الجصية والبلاطات الخزفية والفسيفساء والأشرطة الخشبية المحفورة والمذهبة والملونة، وتحيط بجدرانها الوزرات الرخامية إلى غير ذلك من أشكال الترف المعماري^(١٥٤).

ويبدو أن "فريد شافعي" لم يتقيد حرفياً بما وصفه "ناصر خسرو" للقصر الشرقي الكبير^(١٥٥)، وأنه استفاد في وضع تصوره هذا بما ورد في بعض المصادر التاريخية الأخرى التي كانت أكثر تفصيلاً في وصفها لهذا القصر، ويعد المؤرخ الصليبي "وليم الصوري"، ممن وصفوا هذا القصر وصفاً دقيقاً له من الأهمية بمكان. وقد اعتمد هذا المؤرخ في وصفه للقصر على رواية شاهد عيان هما السفيران "هيج القصورى" و"جودى فروى فولشر"، اللذين أرسلهما الملك عمورى "أملريك" ملك بيت المقدس، إلى الخليفة العاضد سنة ٥٦٢هـ. وقد ذكر وليم الصوري أن هذين الرسولين بعد أن دخلوا القصر في حماية حرس الخليفة سار بهم الحرس في دهايز ضيقة.. ثم جرى بهما إلى فناء مكشوف ومحاط بأروقة

مقامة على أعمدة رخامية منقوشة برسوم بارزة. تحمل سقوفاً مزينة بالنقوش الذهبية الجميلة والألوان البديعة، أما الأرضيات فكانت عكسوة بالفيسفساء... وهناك كانت توجد نافورات رخامية... من حولها شتى أنواع الطيور^(١٥٦).

كما وصلنا شعراً وصف لدور بعض عليه القوم والوزراء والفاطميين، ومن ذلك على سبيل المثال تلك القصيدة التي وصف فيها الشاعر الحسن بن أحمد الخياط لدار المسبحى، وأشار فيها إلى مجلس الدار وما تحويه من بركة ونافورة وتماثيل لحيوانات وطيور وغير ذلك من الصور التي تبرز لنا الدار كأنها ما زالت عامرة^(١٥٧).

وفي قصيدة للشاعر عمارة اليمنى وصف يديع لدار بناها بالقاهرة الوزير الصالح طلائع بن رزيك، يصف بها ما حوته هذه الدار من نقوش رخامية. وسقوف مذهبة، ورسوم مختلنة، وحدائق بها نافورات، حولها الحيوانات والطيور^(١٥٨).

ومن ناحية أخرى فقد أخبرنا المقرئ أن الخليفة الأمر بأحكام الله بنى منظره في بركة الحبش، وكانت من خشب مدهونة فيها طاقات، وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده، وكتب عند رأس كل شاعر قطعة من شعره في المدح، وبجانب صورة كل شاعر منهم رف لطيف مذهب، وبعد أن دخل الأمر وقرأ الأشعار أمر أن يوضع على كل رف صرة من المال، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده^(١٥٩).

ومن خلال هذا الجزء اليسير عما وصلنا مما حوته بعض منشآت الفاطميين المدنية، يمكن القول أنها حوت شتى أنواع الرسوم والزخارف التي نُفذت منقوشة على الرخام أو محفورة في الخشب أو مرسومة بالألوان المائية على الجص، وإذا كان قد وصلنا جانباً عن بعض هذه الأعمال، كالألواح الخشبية التي كانت تزين القصر الشرقي الكبير، ودُرس ما عليها من تأثيرات فنية وافدة^(١٦٠)، فقد وصلنا من هذا العصر أيضاً رسوماً بالألوان المائية سوف تكشف دراستها - لاحقاً - عن جانب آخر من التأثيرات الفنية الوافدة، وهي لاشك تمثل روح التصاوير التي كانت سائدة في مصر خلال هذا العصر.

ومن النقاط الجديدة بالاهتمام ما ورد بشأن كسوة أرضيات القصر الشرقي الكبير بالزخارف الفسيفسائية، ومن المعروف أن الفاطميين قد استخدموا هذا الأسلوب في تزيين منشاتهم في إفريقية. ومن حسن الحظ أن الحفائر الأثرية التي أجريت في أطلال قصر الخليفة القائم بأمر الله بالمهدية، قد عثر في إحدى صالاته على بلاطات رائعة جداً عن الفسيفساء^(١٦١)، وهي تتكون من قطع رخامية، نحتت فيها مواضع لترصيعها بالفيسفساء، كما عثر أيضاً على بلاطات مرمرية مجوفة لادماج قطع من الرخام الملون فيها^(١٦٢)، وزخارف هذه الأرضيات الفسيفسائية قوامها أشكال هندسية بحتة ذات ألوان خضراء وحمراء وبنية^(١٦٣). وليس من المستبعد أن يكون الفاطميون قد نقلوا هذا الأسلوب من زخرفة الأرضيات ضمن ما نقلوه من المظاهر الفنية المغربية، بل وربما كانت هيئة زخارف أرضيات قصورهم في مصر بنفس الأشكال الهندسية التي وجدت في قصر القائم بأمر الله في المهدية.

وإذا كانت دراسة الفنون التطبيقية قد كشفت عن الدور البارز الذي لعبته التأثيرات الفنية المغربية في مصر عقب انتقال الفاطميين إليها، فمما لاشك فيه أن هذا التأثير وضح أيضاً في منشآت الفاطميين المدنية بمصر وخاصة في قصورها، التي وضع تصميمها الخليفة

المعز. وقام على تنفيذها فنانون وفدوا من بلاد المغرب مع جوهر الكاتب. بدليل أن أساس القصر الشرقى الكبير وضع فى نفس الليلة التى أناخ فيها جوهر بقواته فى موضع القاهرة. وليس أدل من حرص الفاطميين على نقل ما أمكن نقله من بلاد المغرب، أن "ناصر خسرو" حين تحدث عن حديقة الخليفة المستنصر الكائنة فى منطقة عين شمس، ذكر أنه كان بها شجر البلسان الذى قيل إن آباء هدد الخليفة قد أتوا ببدوره من بلاد المغرب وزرعوها فى هذه الحديقة^(١٦٤).

ومن ناحية أخرى فقد أخبرنا المقريزى أنه كان بدار النعمان فى القرافة، تصاوير من عمل فنان يدعى "الكتامى"، وكان من رسمه بها صورة سيدنا يوسف فى الجب وهو عريان والجب كله أسود، بحيث إذا نظر إليه الإنسان ظن أنه فى داخل الجب بالفعل^(١٦٥). وبغض النظر عما فى هذه التصويرة من مقدرة هذا الفنان على الرسم، فقد أستدل من اسمه "الكتامى" أنه من قبيلة كتامة التى قدمت مع الفاطميين من بلاد المغرب^(١٦٦) وليس من المستبعد أن يقوم غيره من ذى الأصول المغربية بالمشاركة فى الحركة الفنية بمصر فى العصر الفاطمى.

ومن الجدير بالذكر أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بنحتين بارزتين من الرخام، قوامهما أسدان متقابلان^(١٦٧)، يرجح أنهما كانا يزنان واجهة أحد المباني الفاطمية. وربما يستدعى هيئة هذين الأسدين، أشكال الأسود التى كانت تزين واجهات بعض المباني الفاطمية فى بلاد المغرب، فقد وصلنا ما يفيد أنهم استعملوا أشكال الأسود المنحوتة عند أبواب مدينة المهدية^(١٦٨). بل ومما يؤكد شيوع تزيين واجهات مبانيهم بأشكال الأسود المنحوتة، أن تميم بن المعز بنى فى أجدابية - بليبيا - قصراً، زينه بأشكال لأسود منحوتة، ومن الجدير بالذكر أن هذا القصر هو الذى استراح فيه الخليفة المعز وهو فى طريقه من إفريقيا إلى مصر^(١٦٩). ومما يؤكد العلاقة الوثيقة بين أشكال هذه الأسود المستعملة فى بلاد المغرب ومثيلاتها فى مصر، أنه عثر فى حفائر أجدابية على شكل أسد فى وضع مماثل لهيئة أحد الأسدين الفاطميين اللذين عثر عليهما فى مصر^(١٧٠).

ومن ناحية أخرى فقد أستدل من وصف القصور والدور الفاطمية أنها كانت تحتوى على فسقيات رخامية، نافوراتها على هيئة تماثيل حيوانات وطيور، وهو أمر قد يفسر لنا سبب تلك الكميات الكبيرة التى عثر عليها من تماثيل الطيور والحيوانات المعدنية، التى كانت تستخدم فى نافورات المنشآت المدنية الفاطمية فى مصر.

ومن المعروف أن الفسقيات ذات النافورات التى تحتوى على تماثيل طيور وحيوانات، كانت شائعة إلى أبعد حد فى قصور الأمويين بالأندلس، وكفيينا دلالة على ذلك قصر المؤنس الذى أنشاه الخليفة عبد الرحمن الناصر فى مدينة الزهراء سنة ٣٢٥هـ، وقد كان بهذا القصر حوض من الرخام "فسقية" جعل عليه الناصر اثنتى عشر تمثالاً من النحاس لحيوانات وطيور منها تماثيل أسد وتمثال عقاب وتمثال نسر وغير ذلك^(١٧١). وإذا كان فى ذلك ما يشجع على الاعتقاد بأن تأثير بعض قصور الأمويين بالأندلس، قد أدركت بعض المظاهر الفنية فى قصور الفاطميين فى مصر، فلعل فى إطلاق اسم "القصور الزاهرة" على مجموعة القصور الفاطمية داخل حصن القاهرة^(١٧٢)، صلة بقصور مدينة الزهراء بل ومن الملفت للنظر أن السيدة تغريد أم العزيز بالله بن المعز شيدت فى القرافة سنة ٣٦٦هـ قصراً كان يعرف باسم "قصر الأندلس"^(١٧٣).

التصوير الجدارى فى العصر الفاطمى: (الفريسكو)

عثر الحفائر التى أجريت بجهة أبى السعود فى جنوبى القاهرة، على أنقاض حمام فاطمى، فى بعض حنايا جدرانه تصاوير بالألوان المائية على الجص، وتعد هذه التصاوير التى نقلت إلى متحف الفن الإسلامى سجلاً معيناً على توضيح بعض مظاهر التأثيرات الفنية الوافدة على هذا اللون من الفنون بمصر فى العصر الفاطمى.

وقد رُسمت جميع هذه التصاوير باللونين الأحمر والأسود، ويأتى على رأس قائمة هذه التصاوير أهمية، تصويرة تمثل شاباً^(١٢٤)، يجلس الجلسة الشرقية، وقد أمسك فى يمينه بكأس، ويرتدى جلباباً تزينه حلقات عبارة عن وحدة نباتية حمراء اللون متكررة، وحول رأسه هالة كاملة الاستدارة، ويضع حول ظهره وشاحاً يخرج طرفاه من تحت الإبطين وينشيان إلى أسفل مع تعلقهما فى الهواء. وجسم الشاب فى وضعه أمامية بينما وجهة القمرى فى وضعه ثلاثية الأرباع، ويحف بالرسم شريط من حبيبات اللؤلؤ على هيئة عقد^(١٢٥) (لوحة ١٢٦).

ومن بين هذه التصاوير أيضاً تصويرة تمثل رأس شاب^(١٢٦)، وجهه من النوع القمرى وفى وضعة ثلاثية الأرباع (لوحة ١٢٧). ومنها أيضاً تصويرة لسيدة^(١٢٧) تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين، ووجه هذه السيدة من النوع القمرى أيضاً. وفى وضعة ثلاثية الأرباع، ويحف بالرسم أيضاً شريط على هيئة عقد مكون من حبيبات لؤلؤ متراصة (لوحة ١٢٨).

وتظهر من بين هذه التصاوير كذلك رسم لطائرين متقابلين^(١٢٨) يفصل بينهما زخارف نباتية، وفى أسفلهما عقد مكون من حبيبات لؤلؤ، بأسفله رسم لجزء من آدمى، يجلس الجلسة الشرقية. وتخرج عصابة طائرة من رأسه (لوحة ١٢٩). ورسم آخر^(١٢٩) لطائرين متقابلين أيضاً يفصل بينهما زخرفة نباتية، ويحيط بهما عقد مكون من حبيبات اللؤلؤ، وفى أعلى اليمين رسم يمثل طائراً مفرداً (لوحة ١٣٠).

وقبل الشروع فى توضيح التأثيرات الفنية الوافدة على هذه التصاوير، من المهم الإشارة إلى أن هناك خلاف حول تحديد تاريخ هذه التصاوير الفاطمية، فبينما نسبها بعض العلماء إلى القرن الرابع - الخامس الهجرى / ١٠ - ١١ م^(١٣٠)، ونسبها آخرون إلى القرن الخامس الهجرى / ١١ م^(١٣١) يرى البعض الآخر بنسبتها إلى القرن السادس الهجرى / ١٢ م^(١٣٢).

وعلى أية حال فتكشف هذه التصاوير الفاطمية سواء من حيث أسلوبها الفنى أو من حيث أشكالها وزخارفها، عن صلتها الوثيقة برسوم سامراء الجصية. إلى الحد الذى قيل فيه أنه "يكاد يكون من المتعذر تعيين خلاف جوهرى بينها وبين رسوم سامراء"^(١٣٣).

وقد اتضح فى هذه التصاوير الفاطمية نفس أسلوب التصاوير التى وصلتنا من سامراء. وذلك من حيث الأسلوب المسطح المعتمد على الخطوط. مع البعد عن الواقعية، والميل إلى الطابع الزخرفى^(١٣٤).

ومن ناحية أخرى فإن رسوم الآدميين فى هذه التصاوير الفاطمية تكاد تنطق بسميزات رسوم الآدميين فى تصاوير سامراء، فالجلسة هى الجلسة الشرقية، والجسم فى

وضع مواجهة، بينما الوجه فى وضعه ثلاثية الأرباع، والوجه من النوع القمى المستدير. والعيون لوزية تمتاز بالنظرة الجانبية، والحاجبان الكثيفان، والأنف عبارة عن خط طولى يخرج من طرف أحد الحاجبين ثم ينثنى أعلى الفم الذى جاء عبارة عن خط أفقى، فجميعها وجدت فى تصاوير سامراء (الأشكال ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٤)، وسبق الحديث عنها عند تناول رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى.

وبالإضافة إلى ذلك فزخرفة ثوب الشاب (لوحة ١٢٦) بحلية زخرفية قوامها وحدة نباتية متكررة، والهالة كاملة الاستدارة حول رأسه، وطريقة وضع الوشاح حول ظهره، وأسلوب رسم الطيور (لوحة ١٣٠)، والزخارف النباتية (لوحة ١٢٩)، والإطار المكون من حبيبات اللؤلؤ (لوحة ١٢٦)، جميعها تردى قوى لرسوم سامراء على الجص^(١٨٥). وسبقت الإشارة إليها أيضاً عند تناول رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى.

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ ارتباط تلك التصاوير الفاطمية الوثيق بالفن الساسانى، فهينة الشاب الممسك فى يده بكأس، وأشكال الطيور المتقابلة، والعصابة التى تخرج من رأس السيدة، وحبيبات اللؤلؤ، جميعها من مميزات الفن الساسانى^(١٨٦). ومن المرجح أن تلك التأثيرات الساسانية، قد وجدت طريقها إلى مصر عن طريق فنون سامراء التى كانت مشبعة بالتأثيرات الساسانية^(١٨٧).

ولكن بماذا يمكن تفسير ظهور تأثير رسوم سامراء الجصية القوى، على تلك الرسوم الفاطمية. إن التفسير المنطقى لذلك هو أن الفاطميين قد ورثوا تقاليد فنون سامراء عن الطولونيين ومن جاء من بعدهم، وقد كانت الفنون الطولونية مشبعة بالتأثيرات السامرائية^(١٨٨) كما سبقت الإشارة إلى ذلك فى غير موضع.

وإذا كان من الجائز تأريخ تلك التصاوير الفاطمية بالقرن الرابع - الخامس الهجرى / ١٠ - ١١ م، بناء على صلتها الوثيقة برسوم سامراء الجصية، فليس من المستبعد أيضاً تأريخها بالقرن السادس الهجرى / ١٢ م، إذ قد لاحظنا ظهور تأثير رسوم سامراء الجصية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فى القرن السادس الهجرى / ١٢ م، كظهوره عليه فى أوائل العصر الفاطمى.

وأيضاً كان تأريخ تلك التصاوير الفاطمية، فمما لاشك فيه أن تقاليد رسوم سامراء ظلت نشطة فى مصر، منذ ظهورها فى العصر الطولونى، حتى أدركت العصر الفاطمى. وإذا كنا لا نملك من الرسوم الجصية الطولونية ما يؤكد ذلك، فإن الأدلة المادية التى وصلتنا على مواد أخرى تؤكد شيوع أساليب سامراء فى الفن المصرى منذ العصر الطولونى حتى العصر الفاطمى.

فوصلتنا قطعة من النسيج مزخرفة بطريقة التابستى، محفوظة فى متحف النسيج بمقاطعة كولومبيا "Columbia"، نسبها "اتنجهاوزن" إلى ما قبل العصر الفاطمى، مرجحاً تأريخها إلى القرن التاسع حتى أوائل القرن العاشر الميلادى^(١٨٩). وعلى قطعة النسيج هذه: أمير حالى (شكل ٤٠١)، تظهر فيه بوضوح تأثير رسوم سامراء، فهو يجلس الجلسة الشرقية، ورداؤه مزين بوحدة زخرفية متكررة، وذو رأس ضخم، ووجه قمى مستدير، وله عينان

لوزيتان ذات حدقتين واسعتين، بالإضافة إلى القدمين الصغيرتين والإطار المؤلف من حبيبات اللؤلؤ. كلها من مميزات رسوم سامراء. بل وإن هيئة هذا الأمير الجالس مشابهة لشكل آدمى على قطعة عملة ترجع إلى الخليفة العباسي المقتدر (٩٠٨-٩٣٢م)^(١١٠).

ومن ناحية أخرى فقد وصلنا رسوم آدميين منفذة على الورق، ذات صلة وثيقة أيضاً برسوم سامراء. عنها صورة تمثل سائس مع فرسه (شكل ١٨٩)، فملامح وجهه هذا السائس قريبة جداً من ملامح رسوم الآدميين في سامراء، وذلك من حيث الاقتصار الشديد في الخطوط، والتركيز على الملامح الأساسية، وكذلك شكل العينين اللوزيتين الواسعتين، والأنف المستقيم، والحاجبين الكثيفين، وقد اقترح "Grube - جروبه" نسبة هذه التصويرة إلى مصر في أوائل العصر الفاطمي، بل لم يستبعد نسبتها إلى ما قبل هذا العصر، حيث لاحظ أن هناك تشابه بين رسم الآدمي في هذه التصويرة، مع رسوم أخرى على الورق تؤرخ بالقرنين الثالث أو الرابع الهجري / ٩-١٠م، ومن ثم اقترح تأريخ التصويرة موضع البحث بالقرن الرابع الهجري / ١٠م^(١١١).

أما التصويرة الثانية، فهي تمثل رأس رجل (شكل ١٨٨)، وتظهر على ملامح وجهه نفس ملامح الوجوه في رسوم سامراء، كالعينين الواسعتين لوزيتي الشكل ذات الإنساقين الكبيرين، والحاجبين الكثيفين، وأسلوب رسم الحدود الخارجية للوجه، وهيئة الخصل التي أسفل الأذنين، وقد اقترح "Grube" تأريخ هذه التصويرة بالقرن الرابع الهجري / ١٠م أو ببداية القرن الخامس الهجري / ١١م^(١١٢).

وبالإضافة إلى ما سبق، فمن المعتقد أن للصلات الفنية بين مصر في العصر الفاطمي والعراق في العصر العباسي، دوراً في نقل التأثيرات الفنية العراقية إلى مصر في العصر الفاطمي. ولعل خير دليل على استمرار تأثير العراق في الرسوم الجدارية بمصر في هذا العصر، ما حدثنا به المقرئ من أمر استدعاء الوزير الفاطمي اليازوري للمصور العراقي ابن عزيز لينجز له بعض الصور في مصر، وذلك حين اشتط المصور المصري القصير في أجره. وقد قامت بين هذا المصور العراقي والمصور المصري، مباراة تنافس فيها كلاهما على إبراز تفوقه ومهارته على الآخر، وقد حاول كل منهما إبراز ذلك بالتعبير عن العمق والبروز مستخدماً مهارته في استعمالات الألوان^(١١٣).

ومن ناحية أخرى فيخبرنا المقرئ أيضاً أن السيدة تغريد أم العزيز بالله بن المعز لدين الله بنت في سنة ٣٦٦هـ جامعاً بالقراة، ويذكر أحد العلماء أن الذي وضع تصميمه هو الحسن الفارسي، وأن الذين قاموا بتزيينه رسامون من البصرة^(١١٤). وواقع الأمر أن المقرئ ذكر أن هذا الجامع بني على يد الحسن بن عبد العزيز الفارسي المحتسب، وأن الذين قاموا برسمه وتزيينه هم البصريون وبنوا المعلم - المصريون - بل ونص صراحة على أن أهم الأعمال الزخرفية في هذا الجامع، وهي التي تزين قنطرة القوس أمام الباب السابع من أبواب هذا الجامع، والتي كانت تعد من أخص الصنائع عند الموزقين، أنها كانت من عمل بنو المعلم^(١١٥).

وعلى أية حال فإن مشاركة فنانين من البصرة في تزيين جامع القراة، لهو أكبر دليل

على التواصل الفني بين العراق ومصر في العصر الفاطمي. وإذا كان لم يصلنا شيء من أعمال هؤلاء المصورين البصريين أو أعمال المصور العراقي ابن عزيز، فمما لاشك فيه أنهم أسهموا في النهضة الفنية بمصر آنذاك، ومن الطبيعي أن يكونوا قد نقلوا من بلادهم إلى مصر أساليبها الفنية. وغنى عن البيان أن مثل هؤلاء المصورين العراقيين كانوا من الكفاءة الفنية بمكان، وإلا ما كان أقبل عليه القوم في مصر على استجلابهم من بلادهم ليستعينوا بهم في تزيين منشآتهم بمصر. بل إن مشاركة هؤلاء الفنانين البصريين في تزيين عمل واحد مع بني المعلم ذي المقدرة العالية في التصوير، وتبارى المصور العراقي ابن عزيز مع المصيرى القصور ذي الشهرة الواسعة في فن التصوير، لهو أكبر شهادة تكتب لهؤلاء الفنانين العراقيين الذين وفدوا إلى مصر في العصر الفاطمي.

وإذا كانت الأدلة المادية التي بين أيدينا من الرسوم الجدارية الفاطمية تؤكد على ما شكلته رسوم سامراء الجدارية من تأثير قوى في هذا النوع من الفنون في العصر الفاطمي، فيجب أن نقر أن القدر الضئيل مما وصلنا من الرسوم الجدارية الفاطمية لا يعطينا إلا فكرة موجزة عما بلغه تأثير سامراء في الرسوم الجدارية الفاطمية، وأنه اتضح من خلال الكم الكبير الذي وصلنا من الرسوم الجدارية بسقف الكابلا بلاتينا^(١٩٦) "Cappella Palatina" في بالرمو "Palermo"، والتي تتبع أسلوب المدرسة الفاطمية. أنها كانت متأثرة إلى أبعد حد برسوم سامراء سواء في موضوعاتها التصويرية أو في أسلوبها الفني^(١٩٧).

ومن الجدير بالذكر أن "كونل" لم يستبعد أن يكون الفاطميون قد عملوا على استخدام كثير من مصوري بالرمو إلى القاهرة؛ وذلك للعمل في ميدان التصوير الجدارية^(١٩٨). وواقع الأمر أنه على الرغم من نقص الأدلة التي تؤكد هذا الرأي، فهو احتمال قائم، وقد سبقت الدراسة أن وضحت أن كثيراً من أهل صقلية - ومنهم فنانين - قد قدموا إلى مصر في العصر الفاطمي، خاصة بعد سقوط صقلية في قبضة النورمانديين^(١٩٩).

ومن ناحية أخرى فقد وصلنا العديد من التصاوير الفاطمية المنفذة على الورق، وإذا كانت دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على تلك التصاوير تخرج عن نطاق البحث، فمن المرجح أن بعض هذه التصاوير كانت تمثل اسكتشات "Sketches" لتصاوير جدارية، ومن ثم فاللقاء الضوء على هذه الاسكتشات يكشف لنا أيضاً عن جانب من جوانب التأثيرات الفنية على الرسوم الجدارية في العصر الفاطمي.

ومن هذه التصاوير، صورة في مجموعة خاصة تمثل رسماً لسيدة بدينة وعارية البدن، ممسكة في يدها اليمنى بكأس، وفي اليد اليسرى بقيثارة، وعلى كثير من أجزاء بدن هذه السيدة رسومٌ منفذة بطريقة الوشم^(٢٠٠). ويرتبط رسم هذه السيدة برسوم الآدميين في تصاوير سامراء؛ إذ يمتاز رأسها بضخامته، والوجه في وضعه ثلاثية الأبعاد، والعينان لوزيتان ذات حذقتين واسعتين، ويعلوهما حاجبان كثيفان، والوجنتان ممتلئتان، وذلك بالإضافة إلى خصلتي الشعر المتدليتين من الأمام إلى أسفل الأذن، وكذلك العصاة الطائرة (شكل ٣١١). ونظراً لظهور التأثيرات السامرائية في هذه الصورة والتي يعتقد أنها من الرواسب الطولونية. فيميل بعض الباحثين إلى نسبتها إلى بداية العصر الفاطمي^(٢٠١)، بينما

يرجح البعض الآخر نسبتها إلى أواخر القرن الخامس أو بداية القرن السادس الهجري / ١٠- ١١م، وذلك بناءً على مقارنتها برسم على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وكذلك مع زخرفة على دلالة ذهبية. ينسبان إلى هذه الفترة^(٢٠).

ومن ناحية أخرى فيلاحظ زخرفة بدن هذه السيدة برسوم منفذة بطريقة الوشم (شكل ٣١٢)، وإذا كان "Rice" قد عاد بهذا الوشم إلى مصر القديمة، مستشهداً على ذلك بوجوده على عومياء أمير وراقصتين عُثر عليهما في الدير البحري من الأسرة الحادية عشرة^(٢١)، فإنه لم ينكر أن الرسم بالوشم كان معروفاً في بعض المناطق الإسلامية الأخرى، بل وأشار إلى أنه معروف إلى وقتنا الحالي في شمال أفريقيا^(٢٢)، بالإضافة إلى أنه مستعمل بكثرة حالياً في مصر.

وإذا كان ليس هناك غضاضة في أن يكون الوشم في التصوير موضع البحث يعد إرثاً محلياً، رغم أنه في هذه التصويرية يتميز بترائه الزخرفي بالمقارنة بنماذجه في مصر القديمة، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن الوشم كان معروفاً في الجزيرة العربية جاهلية وإسلاماً، بدليل أنه وردت فيه أحاديث نبوية شريفة تقيد بتحريمه^(٢٣).

ومن ناحية أخرى فإن هيئة السيدة العارية في التصويرية موضع البحث، تذكرنا ببدينها الممثلة برسوم مماثلة نفذت على الجص في قصير عمرة^(٢٤)، كما وجدت رسوم لنساء عاريات أيضاً في تصاوير سامراء (شكل ٤٥٩)، ويلاحظ أنها تشبه رسوم النساء العاريات في قصير عمرة^(٢٥). وإذا ما تذكرنا أن رسوم النساء العاريات في قصير عمرة، تعد نموذجاً واضحاً لمفهوم الجمال الذي كان سائداً عند العرب^(٢٦)، لأدركنا أن رسم السيدة على هذه الورقة يخضع كذلك إلى نفس هذا المفهوم العربي.

ويحتفظ المتحف البريطاني بلندن بتصويرة على ورقة، تمثل معركة حربية كاملة، وتنسب هذه التصويرية التي عُثر عليها في الفسطاط إلى العصر الفاطمي، وربما يمكن تاريخها بسنة ٥٥٦هـ / ١١٦٠م^(٢٧)، وقد اعتبر بعض العلماء أن هذه التصويرية تمثل جزءاً من مخطوطة^(٢٨)، بينما يرى البعض الآخر أنه لا شيء يدلنا إلى الاعتقاد بأن هذه التصويرية تمثل جزءاً من مخطوطة طالما لم تظهر بها بقايا من الكتابات^(٢٩).

وأيًا كانت تمثل هذه التصويرية، فإن لدراستها أهمية خاصة في هذا البحث. وهي تصور معركة حربية بين المسلمين والصليبيين^(٣٠). ويرى فيها جزءاً من حصن، يقف خلف بعض درواته محاربين يقذف كل منهما بسهم في قوسه، وبخارج الحصن مجموعة من المحاربين بعضهم يمتطي صهوة جواده، والبعض الآخر يركض على الأرض، وقد تسلحوا بالدروع والسيوف والرماح^(٣١)، وقد لوحظ أن بعض هذه الدروع من النوع المستدير والبعض الآخر من النوع الخطافي الشكل؛ الذي يعرف في الغرب باسم "الدروع النورمندية". وشاع استعماله في البحر المتوسط خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين / ١١-١٢م. ويعتقد بعض الباحثين أن ظهور هذا النوع من الدروع في تلك التصويرية، ربما كان نتيجة لادخال الصليبيين لها في منطقة الشرق العربي، وهو الأمر الذي ينطبق أيضاً على ظهور السيف المستقيم ذي الحافة الثقيلة الحادة، والذي كان السلاح

الأصلى والرئيسى للمحارب الأوروبى فى الشرق خلال الحروب الصليبية^(٢١٤). وظهور التأثير الأوروبى على التصوير السابقة، إنما يؤكد ما ذهب إليه الباحث من قبل، وهو إن كان سوء العلاقات بين الشرق والغرب زمن الحروب الصليبية، لم يقف أمام التواصل الحضارى بين الجانبين، وأن الغرب المسيحى قد استفاد إفادة عظيمة على جميع الأصعدة الحضارية من احتكاكه المباشر مع المسلمين أثناء هذه الحروب، فإن تسرب بعض التقاليد الفنية - وخاصة المتعلقة بالنواحي الحربية منها - إلى الشرق الإسلامى إنما هو أمر وارد^(٢١٥).

وقبل أن نختم الحديث عن الرسوم الجدارية فى العصر الفاطمى، يهمنى الإشارة إلى أنه قد وصلنا بعض التصاوير الجدارية المنقذة بطريقة الفرسكو - فى بعض كنائس منطقة مصر القديمة، وقد اتضح من خلال دراسة الأسلوب الفنى لهذه التصاوير أنها تتبع بوجه عام نفس مميزات التصوير الجدارى الفاطمى^(٢١٦)، بل وإن تصاوير هذه الكنائس وغيرها المنتشرة فى أرجاء القطر المصرى، توضح إلى جانب تبعتها لأسلوب المدرسة الفاطمية، أنها خضعت أيضاً لنفس التأثيرات الفنية الوافدة، وهو أمر طبيعى، إذ أن هذه التصاوير كانت جزءاً من تراث مصر الفنى، ولم تكن بمعزل عن التقاليد الفنية السائدة آنذاك. فقد لوحظ على سبيل المثال أن أسلوب تزيين الملابس بوحدة زخرفية متكررة، والذى وجدناه فى الرسوم الجدارية الفاطمية، وسبقت الإشارة إلى أنه من التأثيرات السامرائية، نجده قد ظهر فى أزياء بعض القديسين المصورين على جدران الكنائس القبطية، كما هو الحال فى ثوب المجوسى بالحنية الشمالية الشرقية بهيكل يوحنا المعمدان بكنيسة دير أبى مقار بوادى النطرون، وثياب القديسين بديرى الشهداء والفاخورى بإسنا^(٢١٧).

وتبقى لنا من مناظر الأعمدة فى الكنيسة المعلقة بمنطقة مصر القديمة، منظراً يمثل أحد القديسين، وقد لوحظ أن ملامح وجهة تتبع الأسلوب التخطيطى الإسلامى فى رسم الوجوه^(٢١٨)، وذلك بالإضافة إلى أن وجهه المستدير، يختلف - إلى حد كبير - عن سائر وجوه الأدميين فى التصاوير الجدارية القبطية، بكنائس مصر القديمة، والتى تميزت بوضوح المسحة القبطية فى الوجوه، بينما وجه الشخص موضوع البحث، جاء شبيهاً برسوم الأدميين فى المدرسة الفاطمية عامة، كما أن ثوب هذا القديس مزين أيضاً بالزخارف الهندسية المؤلفة من وحدة متكررة، وهو نفس الأسلوب الذى شاع فى تزيين الملابس فى العصر الفاطمى^(٢١٩). وغنى عن البيان أن هذين الملمحين - الوجه المستدير، وزخرفة الثياب بوحدة متكررة - يعدان من التأثيرات السامرائية.

وتعد الرسوم الجدارية التى تزين كنيسة دير الفاخورى بإسنا، من بين التصاوير ذات الأهمية الخاصة، حيث إنها تحتوى على تاريخ يرجعها إلى العصر الفاطمى، إذ هى مؤرخة بعام ٨٦٥ للشهداء، الموافق ١١٤٨ - ١١٤٩ م / ٥٤٣ هـ. أى من عهد الخليفة الفاطمى الحافظ^(٢٢٠) (٥٢٦ - ٥٤٤ هـ).

وقد احتوت تلك الكنيسة على زخارف متنوعة، منها على سبيل المثال تلك التى

تزين العقد الشرقي؛ وقوامها مجموعة من الدوائر. تحتوى بداخلها على رسوم متنوعة. نجد منها غزالاً يعدو على مهاد من الزخارف النباتية، وقد جاء الرسم بأسلوب مشابه إلى حد كبير لرسم مماثل على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني. كما ظهر في إحدى هذه الدوائر زخارف مجدولة، تشبه أيضاً - إلى حد ما - زخارف مماثلة، على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني^(٢٢١).

وفي باطن العقد الشرقي بهذه الكنيسة رسمٌ لقديسين، وعلى الرغم من أنه لوحظ أن الفنان لم يتقيد بالأسلوب المعتاد تنفيذه في رسم الوجوه بالرسوم الجدارية الفاطمية، حيث جاء رسم الوجه بوضوح الشكل، والعيون لوزية متسعة، والأنف مثل على هيئة خطين يخرجان من أسفل الجبهة، ويتلاقيان من أسفل على شكل مدبب صغير، وكذلك رسم الشارب على هيئة عروتين غير كاملتين، يتصلان من أسفل بخصلة من شعر اللحية في الناحيتين، وانسدل شعر الرأس على الكتفين من الأمام، وظهور التأثير الإيراني في شكل اللحية وكثافتها وانسدال شعر الرأس على الكتفين من الأمام^(٢٢٢). فقد زينت الملابس بنفس الوحدة الزخرفية المتكررة، التي كانت من مميزات زخرفة الملابس في العصر الفاطمي، وتعد من بين التأثيرات السامرائية كما سبقت الإشارة. أما الرسوم بين كوشات هذه العقود، فنجد أعلى الدعامة الشمالية الشرقية، رسماً يمثل الشاروبيم، وأعلى الدعامة الشمالية الغربية رسماً يمثل الشاروبيم وملاك (شكل ٤٦٠). وقد لوحظ أن ملامح الوجوه في هذه التصويرات رسمت بالأسلوب التخطيطي، كما أنها من النوع المستدير، وهو ما كان متبعاً من المدرسة الفاطمية^(٢٢٣). والوجوه المستديرة بالإضافة إلى زخرفة الملابس في هذه التصويرات بوحدة زخرفية متكررة. يعدان أيضاً من التأثيرات السامرائية.

المبحث الثانى

التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر الحربية:

بدأ تاريخ إنشاء العمارة الحربية فى القاهرة، فى نفس الليلة التى عسكر فيها جوهر وقوائه - ليلة ١٨ شعبان ٣٥٨هـ- فى ذلك الموقع الذى اختاره لإنشاء تلك المدينة الجديدة. ورغم ضخامة الأسوار^(٢٢٤) وتعدد الأبواب^(٢٢٥) التى أقامها جوهر حول مدينة القاهرة، إلا أن ضعف المادة التى بنيت بها وهى اللبن، لم تستطع الصمود طويلا أمام العوامل المحيطة، فأخذت فى التلاشى شيئا فشيئا، وما كاد أن يصل عام ٤٤١هـ على أكثر تقدير، إلا وأصبحت تلك التحصينات لا تقوم بالأغراض التى أنشئت من أجلها^(٢٢٦). ومن ثم كان هناك ضرورة ملحة للاستعاضة عن تلك التحصينات المتهمة، بأخرى أكثر استحكاما وأشد منعة، فتم ذلك على يدى الوزير الأرمنى بدر الجمالى وفى خلافة المستنصر بالله.

وقد قام بدر الجمالى بعمل أسواره وبواباتها موازية ومحاذية تقريبا لأسوار جوهر المتهمة، مضيفا إليها مساحات أخرى، وصلت فى الناحية الشمالية حوالى مائة وخمسين مترا، ومثلها تقريبا فى الجنوب^(٢٢٧)، وبلغت حوالى ثلاثين مترا فى الشرق، وحوالى خمسة عشر مترا فى الغرب.

ويعنينا بوجه خاص من أعمال بدر الجمالى هذه، تلك البوابات الثلاث، وهى بوابة النصر وبوابة الفتوح فى الضلع الشمالى للصور، وبوابة زويلة فى الضلع الجنوبى منه، لأنها ورغم الظروف السيئة التى تحيط بها تعد دليلا على ما وصلت إليه العمارة الحربية الفاطمية من روعة وإتقان، وشاهدة على ما بلغت تلك العمارة من تفاعل مع التأثيرات الفنية الوافدة. شهادة إن دلت على شىء فإنما تدل على حيوية الفن الفاطمى ونشاطه، لا مؤشر على ركود أو استرخاء.

والدراسة فى هذه الجزئية لا تهتم كثيرا بتناول التفاصيل المعمارية فى تلك التحصينات، وإنما لبغى دراسة التأثيرات الفنية على زخارفها، وقد نحتاج للتطرق إلى ثمة إشارات أخرى، كان لذكرها أهمية فى تفسير بعض النقاط الخاصة بتلك التأثيرات الفنية. ولعل قضية مهندسى هذه البوابات الثلاث- النصر والفتوح وزويلة- من أكثر القضايا التى شغلت بال كثير من العلماء والباحثين، وحول مهندسى هذه البوابات أخبرنا المؤرخ المقريزى أن الدين أنشأوها هم ثلاثة إخوة قدموا من مدينة الرها، تلك المدينة الواقعة بمنطقة أرمينيا شمالى العراق "إن ثلاثة إخوة قدموا من الرها بنائين بنوا باب زويلة وباب النصر وباب الفتوح، كل واحد بنى بابا"^(٢٢٨).

أما المؤرخ الأرمينى أبو صالح فقد ذكر أن راهبا قبطيا يدعى "حنا" هو الذى قام بعمل الأسوار والبوابات للوزير بدر الجمالى. وقد تلقف بتلر "Butler" تلك المعلومة- كعادته- محاولا أن يثبت فضل إنشاء هذه الأبواب إلى أقباط مصر^(٢٢٩)، غير عابى بالأدلة المعمارية والزخرفية فى هذه الأبواب، ومتناسيا- حتى إن صح ما ذهب إليه- أن الفن الإسلامى فى مصر وقت إنشاء هذه البوابات فى نهاية القرن الخامس الهجرى / ١١م، كان هو فن البلاد السائد، وما كان الراهب "يوحنا" الذى اعتقد أنه أنشأ هذه البوابات الثلاث، يستطيع أن يوقف عجلة الزمن والتطور الفنى، وينشئ هذه البوابات وفق فكر فنى ولى

ومضى، بل إن المنطقى لو كان هو بالفعل، لكانت منشأته تلك نابعة من الفكر الفنى الذى كانت تعيشه مصر آنذاك، مُطعماً بتلك التأثيرات الفنية الوافدة من هنا أو هناك.

وكان "كريزويل" من أشد مؤيدى ما ذهب إليه المقرئى من أن مهندسى هذه الأبواب هم ثلاثة إخوة من الرها الأرمينية، وبدل مجهوداً كبيراً، فى تتبع الأصول المعمارية والزخرفية لهذه الأبواب، فى مناطق شمال الشام وأرمينيا وشمال العراق وبيزنطيا، واقتنع تماماً بأن الأدلة المادية والشواهد التاريخية، تؤكد صحة كون هؤلاء المهندسين من الرها، وتنفى كونه مهندساً قبطياً^(٢٢٠).

ورغم قوة الحجج التى ساقها "كريزويل" لتعزيد رأيه، فإنه قد أغفل أن تلك الأبواب قامت فى أرض مصرية لها تقاليدھا المعمارية والفنية، كما أنه وجه جل اهتمامه نحو تلك المنطقة التى كانت خاضعة يوماً ما للإمبراطورية البيزنطية، متناسياً أن المسلمين قد سادوا فترة طويلة فى هذه المنطقة، بل والأكثر من ذلك أنه ولى وجهه عن البحث فى أدلة تشير إلى صلة وثيقة بين كثير من عناصر هذه الأبواب - خاصة الزخرفية منها - مع بلاد المغرب الإسلامى، ولعل أكثر المآخذ التى تؤخذ على كريسويل أنه ادعى على المقرئى بما لم يقل، فإذا كان المقرئى قد ذكر أن الذين بنوا هذه البوابات الثلاث هم "ثلاث إخوة قدموا من الرها"^(٢٢١)، فقد أضاف كريسويل إلى ذلك أنهم كانوا من المسيحيين^(٢٢٢). فعمل كان خافياً على كريسويل أن الرها وغيرها من مناطق الجزيرة كالركة وحران ونصيبين وغيرهم فتحت فى خلافة عمر بن الخطاب رضي الله عنه على يد عياض بن غنم^(٢٢٣)، وكانت فى حوزة الخلافة الإسلامية، وبها كثير من المسلمين بل ونسب إليها بعض العلماء والمحدثين المسلمين، أمثال يحيى ابن أبى أسد الرهاوى (ت ١٤٦هـ)، والحافظ عبد القادر بن عبد الله بن عبد الرحمن الرهاوى (ت ٦١٢هـ) والذى كان مولده فى الرها سنة (٥٣٦هـ)^(٢٢٤). وهل كان خافياً على كريسويل أن فتوح أرمينيا ذاتها بدأت فى عهد الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه على يد حبيب بن مسلمة الفهرى، وكانت جزءاً من الدولة الإسلامية فى العصرين الأموى والعباسى^(٢٢٥)، ونسب إليها قوم من أهل العلم، منهم أبو عبد الله عيسى بن مالك بن شمر الأرمنى^(٢٢٦). بل إن بدر الجمالى الأرمنى الجنس الذى ترجع إليه أعمال تحصينات القاهرة، لم يكن مسيحياً، بل كان مسلماً شغل فى عصر رئيساً للقضاء وداعياً للدعاة^(٢٢٧).

وربما كانت القضية الأولى بالاهتمام ليس كون هؤلاء المهندسين من مسلمى الأرمن أو مسيحيهم، بل هل كانوا أصلاً من أرمينيا أو غير ذلك. وإذا كان كريسويل كما سبقنا الإشارة قد اعتمد قوة التأثيرات الأرمينية وغيرها مما وفد من بيزنطا وشمال الشام وشمال العراق؛ على تلك الأبواب، دليلاً على أن هؤلاء المهندسين كانوا من الأرمن، وهو قول لاشك له وجاهته خاصة فى ضوء إشارة المقرئى. أنهم كانوا من الرها، فإن ظهور ثمة تأثيرات أخرى فى هذه الأبواب، كالتأثيرات المغربية. ربما تجعل هناك شكاً فى أن تلك الأبواب كانت أرمينية خالصة، أو أن القانمين عليها كانوا من الأرمن فقط.

وأياً كان الأمر فيجب أن نقر أن ظهور ثمة تأثيرات مغربية أو محلية فى هذه الأبواب. لاينفى خضوعها لتأثيرات أرمينية بيزنطية قوية^(٢٢٨). إلى الحد الذى قال فيه بعض العلماء

"إن الطابع البيزنطى يتكشف فى عشرين ناحية معمارية"^(٢٣٩). وقال آخرون "أما السور الثانى - سور بدر الجمالى - فقد أقامه مهندسون معماريون سوريون بين عامى ١٠٨٧ و ١٠٩٣ م على غرار المنشآت البيزنطية"^(٢٤٠)، بل وهناك من يذكر فى هذا الصدد أن "هذه الأبواب هى فى الواقع أروع آثار الفاطميين، إلا أنها بيزنطية وليست عربية إسلامية"^(٢٤١). وأنها "كانت على الطراز النورماندى"^(٢٤٢).

ولكن الباحث لايميل إلى المبالغة فى الاعتقاد بأن تلك الأبواب كانت مجرد نسخ مكورة من المنشآت البيزنطية، أو كانت كما زعم بعض العلماء بيزنطية وليست عربية إسلامية، فهى أقوال سوف يتكشف فيما بعد أنها لم تكن دقيقة على وجه الإطلاق.

وعلى أية حال فلا يسعنى بعد هذه المناقشة إلا أن اقتبس فقرة ذكرها "أحمد فكرى" اعتقد أنها تعبر بشكل صادق عما يدور فى ذهنى، حول جنسية مهندسى هذه الأبواب: وما ظهر بها من تأثيرات فنية، قال فيها: "والى أفترض، مثلاً، صحة ما ذكره المقريزى من أن ثلاثة 'خوة' مهندسين قدموا من الرها لبناء أسوار القاهرة وبواباتها فى عصر بدر الجمالى. وافترض كذلك صحة ما ذهب إليه العلماء المستشرقون، الذين درسوا هذه الأسوار والبوابات، من أن العناصر المعمارية والزخرفية فيها قد اقتبست من أصول عُثر عليها فى الأناضول وأرمينيا وشمال سوريا والجزيرة وبيزنطة وروما ومصر القبطية. ولكن أحداً لا يستطيع أن ينكر الحقيقة الأثرية الثابتة من أنه لم تقم، قبل سنة ٤٨٠هـ (١٠٨٧ م)، فى أى موطن من مواطن العمارة، وفى أى عصر من عصورها، مجموعة متكاملة متناسقة، نظيرة أو شبيهة، عن قريب أو بعيد، لمجموعة بوابات القاهرة وأسوارها، وأن هذه المجموعة فريدة حقاً فى تكوينها وروعيتها، بين الآثار المعمارية الحربية فى العصور الوسطى جميعاً"^(٢٤٣).

وبعد تلك المقدمة عن الآراء التى أثارت حول جنسية مهندسى أسوار القاهرة وأبوابها؛ والتحديد المبجل للأقطار التى يعتقد أنها صاحبة التأثير فى تلك الأبواب. سوف تقوم الدراسة بوصف موجز لتلك الأبواب^(٢٤٤)، مركزين فيها على ما حوته من زخارف إلى جانب بعض العناصر المعمارية التى كان لإثباتها ضرورة وأهمية للبحث. ثم يتم بعد ذلك التطرق لتناول ومناقشة ما على هذه الزخارف والعناصر من تأثيرات فنية وافدة.

باب النصر: (٤٨٠هـ)

هو أحد البابين اللذين يقعان فى الضلع الشمالى بأسوار القاهرة، ويتكون من كتلة ضخمة من البناء، يبرز ثلثها خارج واجهة السور. والثلثان الآخران يقعان من خلفه. والجزء البارز من هذه الكتلة عبارة عن برجين عظيمين يأخذان الشكل المربع، وبين هذين البرجين ممر مكشوف يؤدى إلى باب المدخل الذى نصل منه إلى رحبة مربعة متسعة منطاه بقبو متقاطع "Cross Vault" فى منتصفه صرة حجرية.

والبرجان البارزان مصمتان إلى ثلثى ارتفاعهما، والثلث الأخير فى كل برج يتكون من حجرة مسقوفة بقبة ضحلة "Shallow Dome"، تحملها مثلثات كروية "Spherical Triangle Pendentives"، وقد فتحت فى واجهة كل غرفة مزاعل لرمى السهام

(شكل ٤٦١).

وقد حفل هذا الباب بعدة أشكال زخرفية لها دلالات خاصة. وهى تتمثل فى أشكال تلك الدروع "Shields"، والتي نجد منها ثلاثة فى واجهة كل برج، وواحدة تطل على الممر المكشوف، ومما يلاحظ أن كل ثلاثة دروع فى الواجهة تتكون من درعين مستديرى الشكل بينهما درع ثالث مستدير من أعلى ومنسحب إلى أسفل فى هيئة مدببة، بحيث يأخذ هيئة الطائر "Kite- Shaped" (لوحة ١٣١).

ويعلو مدخل البوابة عتب "Lintel" يتكون من صنجات معشقة "Joggled Voussoirs". يعلوها عقد عاتق، يعلوه عتب آخر مكون أيضاً من صنجات معشقة، فى هيئة زخرفية أكثر إبداعاً من صنجات العتب الأول.

وقد وضعت فتحة المدخل فى حشوة غائرة يعلوها عقد نصف مستدير، محصور فى إطار زخرفى مستطيل، وأسفل هذا العقد لوحة حجرية نقشت عليها ثلاثة أسطر بخط كوفى^(٢٤٥). وفى كوشتي هذا العقد، زخرفة حجرية بارزة قوامها فى كل جانب، درع بداخه زخارف هندسية، وسيف (لوحة ١٣٢).

باب الفتوح : (٤٨٠هـ)

وهو الباب الثانى بالضلع الشمالى بأسوار القاهرة. ويتكون من كتلة بنائية عظيمة، يبرز ثلثها خارج السور، أما الثلثان الباقيان فيقعان من خلفه. ويتكون هذا الباب من برجين ضخمين، لهما واجهتان مقوستان (شكل ٤٦٢)، وبين هذين البرجين ممر مكشوف يؤدي إلى المدخل الموصل إلى رحبة متسعة منطاه بقبة ضحلة تحملها مثلثات كروية.

وقد زين جانبا البرجين المطلين على ممر المدخل، بحشوة غائرة فى كل ناحية، يتوجها عقد نصف مستدير، يتكون من صنجات قصت حجارتها على هيئة وسائد صغيرة متلاصقة "Cushion Voussoirs" (لوحة ١٣٣).

ويعلو مدخل البوابة عتب مكون من صنجات معشقة تعشيقاً بسيطاً، يعلوها عقد نصف دائرى، مؤطر بزخارف منحوتة فى هيئة متدرجة (لوحة ١٣٤). وقد وضعت فتحة المدخل فى حشوة غائرة. يتوجها عقد كبير نصف دائرى له حافة عريضة مشطوفة، مشغولة بزخارف متنوعة قوامها أشكال معينة متماسة الرؤوس بداخلها أشكال وريادات فى هينات مختلفة، ونجوم متعددة الأشكال، ودوائر، وصرر مجدولة، وصلبان (لوحة ١٣٥). ويعلو هذا العقد صف من الكوابيل "Brackets" بعضها على هيئة رأس كبش، وبين هذه الكوابيل مناطق مربعة، تشغلها تجويفات، يحيط ببعضها أشكال نجمية (لوحة ١٣٦)، فى هيئة مشابهة لأشكال المصنذقات أو الحقائق التى كانت تزين الأسقف الخشبية.

باب زويلة : (٤٨٥هـ)

يقع هذا الباب فى الضلع الجنوبى بأسوار القاهرة، وهو يتكون أيضاً من كتلة بنائية ضخمة، يبرز ثلثها خارج السور. والثلثان الآخران بداخل هذا السور، ويتكون هذا الباب من برجين ضخمين. لهما واجهتان مقوستان، يكتنفان ممراً مكشوفاً يؤدي إلى المدخل (شكل ٤٦٣)، الذى نصل منه إلى رحبة متسعة مسقوفة بقبة ضحلة محمولة على مثلثات

كروية، وفى الجانب الشرقى من هذه الرحبة، دخلة عميقة تغطيها طاقية أو نصف قبة. تتركز عند ركن الدخلة على صفيين من الحنيات، كل منهما بداخله مقرنص محارى أو مروحي الشكل. فى هيئة ضلوع مشعة "Radiated Ribs" (الشكلان ٤٦٤، ٤٦٥).

وفى جانبي البرجين المظللين على ممر المدخل حشوة غائرة فى كل ناحية، متوجة بعقد مفصص "Scalped Arch" (لوحة ١٣٧)، علقست عليها كتل حديدية، بعضها كروى الشكل، والبعض الآخر على هيئة قضيب، فى طرفيه كرتان حديديتان، ربما كانت تستعمل كمعدات حربية.

ويتوسط واجهة كل برج من أعلى، حشوة غائرة داخل حلية معمارية متوجة بطاقية "Moulded Hood" (لوحة ١٣٨). وعدا ذلك فقد اختفت التفاصيل الزخرفية الأخرى التى كان من المتوقع أن تزين بصفة خاصة أعلى فتحة المدخل. حيث لا نجد بها إلا تلك الصنجات المعشقة بسيطة الهيئة (لوحة ١٩).

وبهمنا أن نشير إلى أن تلك البوابات قد بنيت بكتل حجرية مصقولة جيداً، كما أن تلك الكتل رصت بصورة تثير الإعجاب، تؤكد دقة وحرفية منفذيهها. ومن ناحية أخرى فيلاحظ أنه يوجد فى هذه الأسوار أعمدة رخامية استعملت كروابط "Bond"، وضعت أفقياً فى باطن الجدران، وتظهر أطرافها عند المدماك السادس أو السابع فوق سطح الأرض. ومن العناصر المهمة التى ظهرت فى هذه التحصينات أيضاً، القبو ذو القطاع النصف مستدير "Tunnel - Vault".

وبعد هذا الوصف الموجز لأهم العناصر المعمارية والزخرفية التى ظهرت فى تحصينات بدر الجمالى بالقاهرة، سوف تقوم الدراسة بتتبع التأثيرات الفنية عليها، معتمدة فى ذلك على ما ذكره كريزويل أولاً، وسيراً على تصنيفه لها، ثم بعد ذلك يتم الإشارة إلى بعض النقاط التى أغفل كريزويل تناولها، أو مر عليها مروراً كريماً؛ وكان لها أهمية خاصة فى دراسة التأثيرات الفنية فى تلك التحصينات.

*** المثلثات الكروية (٢٤٦):**

استخدمت المثلثات الكروية كمناطق انتقال لإقامة القباب الضحلة فى الرحبة الوسطى فى بابى الفتوح وزويلة، وكذلك فى الحجرات التى تشغل الجزء العلوى بباب النصر، وتبرز أهمية المثلثات الكروية فى الأمثلة السابقة إذا ما عرفنا أن ظهورها فى أبواب بدر الجمالى تعد أقدم مراحل استعمالها فى العمارة الإسلامية بمصر.

وفى محاولة من كريزويل لتحديد الموطن الذى ولد منه هذا العنصر إلى مصر فى أعمال بدر الجمالى، ذكر أن هذا العنصر كان مستخدماً فى كنيسة آيا صوفيا "Sancta Sophia" فى سنة ٥٣٧م، وكان يُظن أنه ابتكار بيزنطى، غير أن هذه النظرية لم تصبح حقيقة، لأن هناك ثلاثة أمثلة من هذا العنصر وصلتنا من بلاد الشام تؤرخ بالقرن الثانى والثالث للميلاد، وهى موجودة فى ضريح بَعْمَان يعرف باسم قصير النويجسى "Qusayr an - Nuwayjis"، وفى حمامات بجرش، وأخيراً فى

ضريح سمارية "Samaria". وأشار أنه يمكن الآن أن يضاف إليها مثل أقدم من حمامات

البترا، تؤرخ بالقرن الأول أو أوائل القرن الثاني للميلاد^(٢٤٧).

ثم أشار إلى ظهور المثلثات الكروية مبكراً في العمارة الإسلامية بسوريا في العصر الأموي، كما هو الحال في قصر عمرة (٩٧هـ/٧١٥م). وفي حمام الصرخ (١٠٧هـ/٧٢٥م)، غير أن هذا العنصر لم يقابلنا لمدة تزيد عن الثلاثة قرون، ثم أكد على أن هذا العنصر كان شائع الاستعمال في أرمينيا منذ القرن السابع الميلادي. وتوجد منه أمثلة جيدة كما هو الحال في كاتدرائية تاليش "Cathedral of Talysh" التي بنيت في سنة ٦٦٨م، ثم في كاتدرائية تالين "Talin" التي بنيت قبل عام ٧٨٣هـ، ثم في كنيسة القديس جريجوري "S. Gregory" في كوشا فانك "Khosha Vank" التي بنيت سنة ٩٨٥م، ثم نجدها بعد ذلك في كاتدرائية أني "Ani" التي اكتمل بناؤها سنة ١٠١٠م^(٢٤٨).

واستنتج كريزويل مما سبق أن المثلثات الكروية في أبواب القاهرة انتقلت من أرمينيا إلى مصر وليس من سوريا، حيث إنها لم تكن مستخدمة في القطر الأخير وقت ظهورها في مصر. بل ويرى أنه غير متروك في أن يؤكد أنه كان هناك على الأقل بناؤون أرمينيون قد اشتغلوا في تحصينات القاهرة عن طريق الوزير الأرمني بدر الجمالي الذي أنشأ هذه التحصينات^(٢٤٩).

ولكن هناك ثمة اعتراض على ما ذهب إليه كريزويل حيث يرى بعض العلماء أن ظهور المثلثات الكروية في أبواب القاهرة يعد بتأثير من العمارة الشامية وليس من العمارة الأرمينية. وأن العمارة الأرمينية ما هي إلا خليط من تقاليد شامية وبيزنطية بل ومن إسلامية أيضاً^(٢٥٠).

وواقع الأمر أن التفسير الأخير لم يقدم لنا مبرراً لاختفاء عنصر المثلثات الكروية بعد تواجدها في العمارة الأموية في بلاد الشام، ثم ظهورها بعد ذلك في أعمال بدر الجمالي. وكون أن العمارة الأرمينية خليط من عمائر أخرى ومنها العمارة الشامية، أو أن تلك المثلثات الكروية انتقلت من بلاد الشام إلى أرمينية، لا ينفي أن ظهور هذه المثلثات الكروية في تحصينات القاهرة، كانت بتأثير من العمارة الأرمينية، وخاصة أن أمثلة ظهورها في أرمينية متسلسلة الحلقات.

وعليه فإن الباحث يعتقد بوجاهة ما ذهب إليه كريزويل بأن عنصر المثلثات الكروية ظهر في أبواب القاهرة بتأثير من العمارة الأرمينية.

* الأعمدة المستخدمة كروابط في جدران الأسوار:

أشار كريزويل إلى أن أقدم ما وصلنا ويفيد باستخدام هذا الأسلوب، هو ما ذكره المؤرخ المقدسي بأن جده أبا بكر البناء قد نفذ في ميناء عكا لأحمد بن طولون، ويرجع هذا العمل غالباً إما إلى سنة ٢٦٤-٢٦٥هـ/٨٧٨-٨٧٩م أو إلى سنة ٢٦٩-٢٧٠هـ/٨٨٢-٨٨٣م. أما أقدم مثل وصلنا بالفعل من هذا الأسلوب، هو ما وجد في جزء من أسوار ميناء المهديّة، الذي يرجع بناؤه إلى الخليفة الفاطمي عبيد الله المهدي، وانتهى من عمله في سنة ٣٠٥هـ. كما ذكر أن هذا الأسلوب لم يظهر في سوريا قبل عصر الحروب الصليبية، ومنذ هذه الفترة فصاعداً شاع استعماله هناك إلى حد كبير وأتى بعدة نماذج للتدليل على ذلك.

وإن كان في نفس الوقت قد ذكر أن هذا الأسلوب عُرف استخدامه في الإسكندرية، حيث ذكر البعض أنه رآه في جدرانها قبل تدميرها^(٢٥١).

* العقد النصف مستدير: (الأشكال ٤٦١-٤٦٣):

كان هذا النوع من العقود هو النوع السائد الاستعمال في بوابات القاهرة، وذكر كريزويل أن هذا الشكل من العقود وكذلك العقد الأفقي، يعد خروجاً عما ألفناه من أشكال العقود الفاطمية بالقاهرة، حيث لم يستخدم حتى ذلك الوقت، باستثناء استعمالهما في نوافذ جامع الأزهر والحاكم. ثم ذكر أنه على الرغم من احتمال ظهور العقد النصف مستدير في العمارة السورية قبل الإسلام، فمن المحتمل أنه لم يستعمل بعد ذلك، وقد كتبت السيادة هناك للعقد المدبب والذي نجده قبل الإسلام في قصر ابن وردان "Qasr" Ibn Wardan (٥٦١-٥٦٤م)، ثم شاع استعماله في العصر الإسلامي كما هو الحال في المسجد الأموي بدمشق (٨٨-٩٦هـ)، وفي قصر عمرة (٩٣-٩٦هـ)، وفي حمام الصرخ (١٠٧-١١٢هـ)، وفي قصر الحير (١١٠هـ)، وفي المشتى وقصر الطوبة (١٢٥-١٢٦هـ)، وغير ذلك.

ثم أكد كريزويل على أن العقد النصف مستدير كان هو المسيطر "Rule" في أرمينية، حتى تاريخ إنشاء تحصينات بدر الجمالي بالقاهرة، ومن ثم فهو دليل على التأثير الأرميني في هذه التحصينات^(٢٥٢).

* الأعتاب المنحوتة: (الأشكال ٤٦١-٤٦٣)

وذكر كريزويل أنها كانت من العناصر الشائعة الاستعمال في العمارات المسيحية بسوريا، ودعّم رأيه هذا بعدة أمثلة نقلها عن بتلر، وهي تمتد ما بين القرنين الخامس والسابع للميلاد^(٢٥٣).

* العقد المقطوع كرابط لكتلتين (شكل ٤٦٢)

أشار كريزويل أيضاً أنه كان مستخدماً في سوريا ومن أمثلة ذلك ما نجده في خربة الخطيب "Khirbet al-Katib" في "Baptistery" المؤرخة بسنة ٥٣٢م^(٢٥٤).

* العقد ذو الإطار المزين بزخرفة منحوتة في هيئة متدرجة: (لوحة ١٣٤)

ذكر كريزويل أنه كان معروفاً في سوريا في القرن الخامس الميلادي كما هو الحال في الكنيسة الشرقية في "Babisqa" المؤرخة بسنة ٤٠١م، وفي القرن السادس الميلادي كما هو الحال في الكنيسة الغربية في "Baqirha" المؤرخة بسنة ٥٠١م، وفي كنيسة القديس سيرجيوس "Sergius" في "Dar Qita" المؤرخة بسنة ٥٣٧م^(٢٥٥).

* الحنية المتوجة بنصف قبة مشغولة بزخارف مروحية (محرارية): (شكل ٤٦٥)

أشار كريزويل إلى أن هذا العنصر كان شائع الاستعمال أيضاً في سوريا قبل العصر الإسلامي، وأتى بعدة أمثلة تؤكد ما ذهب إليه^(٢٥٦).

* استخدام حنايا متوجة بأنصاف قباب كزخرفة: (لوحة ١٣٨)

ذكر كريزويل أن هذا العنصر كان راسخ الاستعمال في العمارة الرومانية، في كل من الامبراطورية الغربية والشرقية على حد سواء. كما وجد أيضاً في العمارة الإسلامية المبكرة بسورية، كما هو الحال في قصر الحير، الذي يرجع إلى سنة ١١٠هـ^(٢٥٧).

* الأعتاب المشكلة من كتل عاتقة: (الأشكال ٤٦١-٤٦٣)

أشار كريزويل إلى أن هذا العنصر كان معروفاً في سوريا، وأتى بنموذج من "Banaqfur" يرجع غالباً إلى القرن الرابع الميلادي، ونموذجاً آخر في كنيسة القديس "Sergius" في "Babisqa" والتي ترجع تاريخها إلى سنة ٦٠٩-٦١٠م^(٢٥٨).

* الصنجات المعشقة: (اللوحات ١٣٢، ١٣٤، ١٣٥، شكل ٤٦٦)

أشار كريزويل إلى أن هذا العنصر كان شائع الاستخدام في الامبراطورية الرومانية (الشكلان ٤٦٧، ٤٦٨)، في المساحة الممتدة من أسبانيا حتى حدود العراق^(٢٥٩).

* القبو ذو القطاع النصف مستدير:

ذكر كريزويل أن هذا العنصر دخل إلى سوريا من بيزنطة في القرن السادس الميلادي، وظهر بها في قصر ابن وردان^(٢٦٠).

* الصنجات التي على هيئة وسائد: (لوحة ١٣٣)

وقد ظهرت هذه الصنجات في العقدين المظليين على الممر المكشوف في باب الفتوح، ويشير كريزويل إلى أن العقود ذات الوسائد، تمثل حالياً معضلة، فعلى الرغم من أن أقدم الأمثلة المعروفة، هي تلك التي وصلتنا في باب الفتوح في مصر، فيأتي بعدها خمسة أمثلة وصلتنا من سوريا^(٢٦١). ثم ظهرت بعد ذلك في أربعة أمثلة في مصر^(٢٦٢) تأتي بعد ظهورها في العصر الفاطمي بقرنين، ويرى أن ظهورها الأخير في مصر كان وقت التأثير السوري القوي على العمارة المصرية، ومن ثم فيميل إلى الاعتقاد بأن سوريا كانت هي أصل العقود ذات الوسائد^(٢٦٣).

* الدروع: (لوحة ١٣١)

وقد ظهرت هذه الدروع في برجى باب النصر. وكانت إما على هيئة مستديرة، أو على شكل طائرة "Kite Shaped" (لوحة ١٣١)

ويشير كريزويل إلى أن كلا النوعين كانا مستخدمين في العصور الوسطى، وأن دروع الفرنجة كانت من النوع المستدير الذي تميز بالسطح المحدب جداً، وأن نفس هذا الدرع قد استخدمه الفايكنج "Vikings"، ومعظم الشعوب التوتونية "Teutonic" - الجرمانية-. وفي القرن الثالث الميلادي استخدم الدرع الذي على هيئة الطائرة، وقد استعمل أخيراً بواسطة الإنجليز. ويذكر أنه في غرب أوروبا في حوالي سنة ١٠٥٠م حل الدرع الذي على شكل الطائرة محل الدرع المستدير، وإن كان الأخير لم يزل مستخدماً بواسطة الصبيان. وأن آخر شعب استخدم الدرع المستدير بوضوح هم الدنماركيون "Danes"، حيث ظلوا يستخدمونه في منطقة دبلن "Dublin" حتى حوالي سنة ١١٧١م. وقد شاع استعمال الدرع الذي على هيئة الطائرة لدى النورمانديين "Normans" في القرن الحادي عشر

الميلادى، حيث نشاهده على قطعة نسيج بايو "Bayeux Tapestry"، ثم أكد على أن البيزنطيين كانوا يستعملون كلا النوعين من الدروع. وعليه فيرى أن الدروع المستديرة والأخرى التى على هيئة الطائرة، التى ظهرت فى باب النصر، كانت مستخدمة لدى الجيش البيزنطى^(٢٦٤).

* الزخرفة التى تزين الدروع المستديرة: (لوحة ١٣٢)

ظهر فى كوشتى عقد مدخل باب النصر درعان مستديران يحتويان على زخرفة قوامها أشرطة مضمفورة (لوحة ١٣٢). ويرى كريزويل أن مثل هذه الدروع المزخرفة وجدت فى سوريا قبل العصر الإسلامى، ووصلنا منها أمثلة مؤرخة، ظهرت على الأرضيات الفسيفسائية التى تزين كنيسة "Casmas" و "Damien" فى جرش، والتى ترجع إلى شهر فبراير سنة ٥٣٣م، كما ظهرت أيضاً فى مثالين غير مؤرخين، نجدهما أعلى الباب الغربى فى كنيسة فى حماه "Hama" تعرف باسم كنيسة العظماء "Kanizat al- Uzmá" والتى حولت إلى مسجد فى سنة ١٥هـ / ٦٣٦ - ٦٣٧م، كما نجدها أيضاً فى تاج عمود عثر عليه فى سليمية "Salamiya". وظهرت كذلك فى زخارف فسيفسائية كانت تزين أرضية كنيسة بيزنطية، ترجع إلى القرن السادس الميلادى. ونجد نفس هذه الدروع أو الصرر المزمينة بأشرطة مضمفورة قد ظهرت أيضاً فى منزل فى "Btoursa" بشمالى سوريا (شكل ٤٦٩)، والاختلاف الوحيد بينها وبين مثيلاتها فى باب النصر، أن تلك التى ترجع إلى المنزل السورى، يكون الشريط المضمفور فيها سبعة فصوص، بينما يكون فى درعى باب النصر ستة فصوص فقط. وينسب هذا المنزل السورى إلى ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين.

ويشير كريزويل أيضاً إلى أن نفس هذه الزخرفة التى تزين الصرر، قد ظهرت كذلك فى آسيا الصغرى "Asia Minor"، حيث نجدها فى كنيسة "Koimesis" فى "Nicaea"، التى ترجع إلى ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين، ونجدها كذلك فى تاج عمود من "Magnesia" فى "Hermos"؛ ويرى أن هذه الزخرفة وجدت طريقها إلى تونس فى العصر البيزنطى، حيث ظهرت بها فى أرضية فسيفسائية (شكل ٤٧٠)، محفوظة حالياً فى متحف باردو؛ كما ظهرت بها أيضاً فى أرضية فسيفسائية عثر عليها فى "Blibane". ويذكر أيضاً أنها ظهرت فى النصف الأول من القرن التاسع الميلادى فى كنيسة "St. Mark" فى "Vnice"، حيث نجدها منفذة على حشوة؛ وعلى تيجان بعض الأعمدة. وكان ظهورها التالى بدير فى "Phocis" حيث نجدها فى لوح بالحاجز الأيقونى بكنيسة "St. Luke of Stiris" الكبيرى (شكل ٤٧١)، وفى حاجز آخر بالكنيسة الصغرى (شكل ٤٧١ ب)^(٢٦٥).

وفى آخر عرض كريزويل لتلك الأمثلة قدم الشكر إلى الثلاثة مهندسين المسيحيين الذين قدموا من الرها، وقاموا بزخرفة تلك الدروع فى باب النصر^(٢٦٦). وربما إن كان من الجائز أن نقدم الشكر لمهندسى الرها هؤلاء - إن صح نسبة تلك الأعمال إليهم - فلا جد محالاً لتأكيد كريزويل المستمر بأنهم كانوا من المسيحيين، إذ أنه كما سبقت الإشارة: يعد قولاً - منه - شككت الدراسة فى صحته.

* زخارف عقد واجهة باب الفتوح: (لوحة ١٣٥)

سبقت الإشارة إلى أن هذا العقد احتوى على زخارف متنوعة قوامها أشكال معينة متماسة تحصر بداخلها زخارف نباتية. وأشكال صرر. ونجوم، وغير ذلك (لوحة ١٣٥). ويرى كريزويل أن أقرب شبه لزخارف هذا العقد يمكن أن ترى في تاج عمود بكنيسة "Virgin" (al- Adhra) في ميفارقين "Mayafariqin" بديار بكر^(٣٦٧)، والتي تؤرخ بنهاية القرن السادس الميلادي^(٣٦٨).

* الحشوة المتوجة بعقد مفصص في باب زويلة: (لوحة ١٣٧)

وترى هذه العقود المفصصة تتوج حشوتين غائرتين في جانبي برجى باب زويلة المظللين على ممر المدخل (لوحة ١٣٧). وقد جاء كريزويل بقائمة طويلة لأمثلة ظهور هذا العقد في منشآت ترجع إلى ما قبل العصر الإسلامي. وفي عمائر أخرى إسلامية. وبدأ هذه القائمة بالإشارة إلى أن هذا العنصر قد ظهر في طاقى كسرى "Taq-i-kisra" بطيسفون "Ctesiphon"؛ ثم ظهر بعد ذلك في قصر الأخيضر العباسي، الذي ينسب إلى سنة ١٦١هـ/٧٧٨م؛ ومن بعده ظهر في سامراء يتوج نوافذ المسجد الكبير (شكل ٤٧٢)، الذي أكمل بناؤه في سنة ٢٣٧هـ/٨٥٢م؛ كما ظهر كذلك في سامراء في قصر العاشق ٢٦٤-٢٦٩هـ/٨٨٢-٨٧٨م، ثم ذكر أنه بعد الأمثلة السابقة لا يعرف مثلاً للحشوات المتوجة بعقود مفصصة، حتى ظهرت في المئذنة المشيدة بالحجر في المسجد الجامع بحلب، والتي يرجع تاريخ الانتهاء من بنائها إلى سنة ٤٨٣هـ، أي معاصرة تقريباً لتلك التي في باب زويلة (٤٨٦هـ)، فلا يفصل بينهما سوى عامين^(٣٦٩).

وبعد هذا المجهود الحميد الذي قام به كريزويل في تتبع الأصول المعمارية والزخرفية لتحصينات بدر الجمالي بالقاهرة، يذكر أن كلا من البناء وزخرفته، تنتمي تماماً إلى عمارة شمال سوريا، وأرمينيا، وشمال العراق^(٣٧٠). وأن ذلك يثبت صحة المعلومات التي أوردها المقرئ عن قيام ثلاثة مهندسين من الرها بعمل هذه التحصينات، وتحسم إلى الأبد "For Ever" النظرية القبطية، التي اتخذها بتلر كأمر مسلم به^(٣٧١).

ولكن هناك ثمة اعتراضات على بعض ما ذهب إليه كريزويل، فقد رد فريد شافعي على سبيل المثال، تلك القبوات ذات القطاع النصف مستدير، وكذلك الأعمدة التي اتخذت كروابط في الجدران، إلى التأثيرات المغربية. حيث يرى أن أقرب مثال إسلامي مؤرخ لتلك القبوات وجد في الجزء العلوى في منارة سوسة ٢٤٥هـ/٨٥٩م. أما الأعمدة التي استخدمت كروابط. فإن أقدم مثل وصلنا منها بالفعل هو الذى عثر عليه في ميناء المهديّة، وإن كان قد ذكر في نفس الوقت إشارة المقدسى إلى استعمالها في ميناء عكا في عصر ابن طولون. ومن ثم رجح أن هذا الأسلوب بدأ في الشرق ثم انتقل إلى الغرب، ومن الأخيرة إلى مصر^(٣٧٢).

ومن ناحية أخرى يرى فريد شافعي أن العقد المفصص الذى ظهر في باب زويلة (شكل ٤٦٤)، احتوى فسه العلوى من الداخل على عدة فصوص وهى ذات شبه عظيم لتلك التي في العقود المفصصة بالمسجد الجامع بقروطة (شكل ٣٥٤). ٣٥٠-٣٥٥هـ / ٩٦١-

٩٦٦م، وفي نوافذ جامع باب المردوم في توليدو "Toledo" ٣٧٠هـ/٩٨٠م، وكذلك العقود المفصصة في حوض رخامى من الأندلس (شكل ٣٥٥) مؤرخ بسنة ٣٧٧هـ/٩٨٧م^(٢٧٣). كما أشار غيره من الباحثين إلى أن هذه العقود المفصصة التى ظهرت فى برجى باب زويلة، كانت معروفة من قبل فى شمال أفريقيا، ولابد أنها قدمت إلى مصر عن طريق الفنانين الذين صحبوا الفاطميين عند دخولهم إلى مصر^(٢٧٤).

كما اعتقد "فريد شافعى" أيضاً، أن الأشكال المتدرجة التى تزين إطار العقد الذى يعلو عتب مدخل باب الفتوح (لوحة ١٣٤) مستلهمة من أشكال العقود المفصصة المغربية والأندلسية^(٢٧٥). بالإضافة إلى أنه يرى أن هيئة الطاقية "Moulded Hood" التى تتوسط أعلى واجهتى برجى باب زويلة من الأمام (لوحة ١٣٨) تعد أيضاً من التأثيرات المغربية، وأن نموذجهما الأول قد ظهر فى مئذنة جامع صفاقس الذى يرجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م^(٢٧٦).

ومن ناحية أخرى يرى بعض العلماء أن الأشكال الزخرفية التى ظهرت تزين العقد الكبير ذى الحافة المشطوفة أعلى مدخل باب الفتوح، والتى قوامها أشكال معينة متجاورة؛ تحصر بداخلها أزهاراً ونجوماً ومحارات وغير ذلك (لوحة ١٣٥)، هى أشكال كان معظمها جارياً فى الزخارف المغربية التونسية^(٢٧٧). وأنها مقتبسة من مثلتها فى مربع قاعدة قبة جامع سوسة ٢٣٦هـ^(٢٧٨) (شكل ٤٧٣).

وبالإضافة إلى ما سبق يرى بعض العلماء أن المقرنص الذى على شكل المحارة أو المروحة، والذى ظهر فى الطاقية التى تتوج الدخلة بالجانب الشرقى برحبة باب زويلة (شكل ٤٦٥)، مقتبس من حطة مقرنصات القباب التى على هيئة محارية أو مروحية فى تونس، كتلك التى بقبة المحراب بجامع سوسة ٢٣٦هـ، والتى بقبة المحراب بجامع الزيتونة ٢٥٠هـ^(٢٧٩)، بل وظهرت قبلهما فى مقرنصات قبة المحراب بالمسجد الجامع بالقيروان (شكل ٤٧٤) ٢٢١هـ.

ولكن على الرغم من تشابه هيئة مقرنصتى باب زويلة مع تلك المقرنصات التونسية، خاصة من حيث اتفاقهما فى الهيئة المحارية أو المروحية الشكل، القائمة على الضلوع المشعة. فيلاحظ أن مقرنصتى باب زويلة جاءتا على صفيين - واحدة تعلو الأخرى - بينما كانت فى النماذج التونسية عبارة عن مقرنص مفرد، أى حطة واحدة. ويشير عبد الرحمن فهمى إلى أن فريد شافعى يرى أن مقرنصات باب زويلة لامتثل لها فى العمارة الإسلامية فى الشرق والغرب، وذلك من حيث مجموعها وتفصيلها، فهى إسلامية الطابع. بل هى مثل من المبتكرات الإسلامية المحلية الرائعة، وأنها واحدة من تلك الظواهر المعمارية العديدة فى الأبواب الثلاثة التى تساعدنا على تفنيد الأسطورة التى سردها المقريزى عن مهندسى الرها الثلاثة الذين بنوا تلك الأبواب^(٢٨٠).

ومن ناحية أخرى وكما سبقت الإشارة فإن هذه الأبواب الثلاثة قد بنيت بكتل حجرية صقلت صقلاً جيداً، كما رصت بصورة متقنة، تدل على براعة منفذها. وربما كان فى ذلك أيضاً ما يوحى بدور الأرمين فى ذلك، على أساس أنهم كانوا متخصصين فى البناء

بالحجارة^(٢٨١). وإذا كنا لا نستطيع أن نفنى قدرات الأرمن على البناء بالحجارة، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا القدرات الفذة للمصريين فى هذا الشأن. وهو أمر لا يحتاج إلى تدليل. وبالإضافة إلى ذلك فإن الفاطميين كانوا متمرسين منذ وجودهم فى بلاد المغرب، على البناء بالحجارة. وما أمر مدينة المهديّة بأسوارها وأبوابها ببعيد. أما فى مصر فيكفي أن نذكر جملة أوردتها ناصر خسرو عن القصر الشرقى الكبير. لنعرف إلى أى مدى بنّغ الفاطميون من قدرة على البناء بالحجارة، قبل أن يعرف الأرمن لهم طريقاً، فقد ذكر هذا الرحالة: "وجدران القصر من الحجر المنحوت بدقة، تقول إنها قدت من صخر واحد"^(٢٨٢).

ومن الجدير بالذكر أنه يعلو عقد مدخل باب الفتوح، ستة كوابيل الاثنان الخارجيان منها، ينتهى كل منهما برأس كبش^(٢٨٣) "Ram's head"، ويحصر كل كابولين بينهما مصدق "Coffer"، ويبلغ مجموعها سبع مصدقات أو حقائق (اللوحتان ١٣٥، ١٣٦)، تحتوى على زخارف هندسية ونباتية بديعة (الشكلان ٤٧٥ أ، ب). ورغم أهمية وتفرّد أشكال تلك الكوابيل والمصدقات فى تاريخ العمارة الفاطمية بمصر، بل وربما تاريخ العمارة الإسلامية بها بوجه عام. فإن كريزويل مر عليها مروراً كريماً حين وصف باب النصر^(٢٨٤)، بل ولم يحاول البحث عن أصولها، حين قام بتأصيل كل شاردة وواردة فى أبواب وأسوار بدر الجمالى، ونسبتها إلى شمالى سوريا وأرمينية وشمالى العراق.

فمن أين استقى الفنان الفاطمى أشكال تلك الكوابيل المنتهية برؤوس حيوانات، وما هو مصدر تلك المصدقات التى وجدت بين هذه الكوابيل؟!

وواقع الأمر أنه ليس من الضرورة أن نبحت عن كل ما يقابلنا من عناصر معمارية وزخرفية بمصر؛ فى مناطق أخرى بالخارج، إذ وكما سبقت الإشارة فى غير موضع، أن مصر كانت تملك على مر العصور، قدرات فنية لا يستهان بها، وكانت موضع إشعاع حضارى وفنى، منذ أن كُتب للمدينة أن ترى النور على أرضها. ولكن وكما سبقت الإشارة أيضاً، إن طبيعة الدراسة تفرض ألا نبحت عن فضل مصر على الآخرين، أو ما استمر من تأثير محلى فى مصر، أو ما ابتكر وأبدع على أرضها الخصبة، ولكن جل اهتمامها ينصب، على تلك التأثيرات الفنية الوافدة، وأياً ما كان مصدر هذا التأثير سواء أكان الصين أم الهند، اليمن أم العراق، بيزنطة أم الشام. المجر أم زنجبار. فهى فى النهاية زينت فنوناً وعمائر إسلامية، لا نملك إلا أن نصفها بفنون عصرية إسلامية.

وعلى أية حال فعلى الرغم من أهمية وغرابة تلك المصدقات ورؤوس الكباش التى ظهرت فى باب النصر. فلم أقف فيما وصلت إليه من دراسات على ما يعيننى فى تفسير أمر تلك الزخارف. وأود هنا أن أقدم رأياً قد يفسر لنا أمر تلك الزخرفة الغير مألوفة فى عمائر مصر الإسلامية. وفى هذا الصدد علينا أن نتذكر أن هناك اتجاهات يعتقد بأنه رغم عدم وصول مصدقات خشبية من مصر الفاطمية، فإن مصر قد عرفت هذا الأسلوب من التسقيف - فى العصر الفاطمى - نقلاً عن بلاد اليمن^(٢٨٥)، التى وصلنا منها نماذج ترجع إلى فترة منتصف القرن الثالث الهجرى / ٩م^(٢٨٦). ولعل المصدقات التى ظهرت فى باب النصر تعوضنا عن عدم وصول نماذج خشبية منها فى العصر الفاطمى، وتقف دليلاً على صحة الاعتقاد بأن

أسلوب زخرفة الأسقف بالمصندقات قد انتقل من اليمن إلى مصر في العصر الفاطمي وربما كان في عقد مقارنة بين أشكال بعض المصندقات التي وصلتنا من اليمن. وتنسب إلى القرن الرابع أو الخامس الهجري. وخاصة تلك التي على هيئة نجوم ثمانية الأطراف. كالتى فى الجامع الكبير بمدينة شبام كوكبان^(٢٨٧)، مع أحد مصندقات باب النصر (شكل ٤٧٣ أ). تكشف عن العلاقة الوثيقة بين هذه وتلك.

بل والأكثر من ذلك أن هناك ثمة إشارة تفيد بأنه يحيط بالمصندقات الكبيرة فى جامع شبام كوكبان، أفاريز مزينة بأشكال زخرفية بارزة تشبه فى شكلها رؤوس الوعول^(٢٨٨)، ربما تستدعى هيئة هذه المصندقات ورؤوس الوعول فى ذلك الجامع اليمنى، أشكال المصندقات ورؤوس الكباش فى باب النصر.

وأخو ما نذكره من التأثيرات الفنية الوافدة فى زخارف أبواب القاهرة، ما ذكره "هرتسفلد" حين تناول أحد الأبواب الخشبية التى وصلتنا من سامراء، إذ لاحظ أنه ظهر به عنقود من الآلئى محاط بقناتين، وتدور إحدى القناتين حول الآلئى نفسها، والجزء الأوسط محفور ومسطح (شكل ٤٧٦)، وذكر أن هذا الأسلوب يشبه فى جوهره زخرفة فى باب الفتوح بالقاهرة^(٢٨٩) (الشكلان ٤٦٢، ٤٧٧). ومن الطبيعى أن هذا الأسلوب من الزخرفة، عُرف فى مصر منذ العصر الطولونى، يؤكد ذلك وجوده فى أحد إطارات شبابيك الجامع الطولونى الأصلية (شكل ٥٠٢).

ومما سبق يتضح أنه إن كانت السيادة فى أبواب وأسوار جوهر، ترجع إلى التأثيرات الوافدة من شمالى سورية وأرمينية وشمالى العراق، والتى اتخذ منها كريزوبيل دليلاً على صحة ما ذكره المقرئى بأن ثلاثة مهندسين من الرها هم الذين قاموا بهذه التحصينات، فإن ظهور ثمة تأثيرات أخرى متنوعة، خاصة المغربية واليمنية، ربما إن لم تجعلنا نشك فى أمر هؤلاء المهندسين القادمين من الرها، فهى دليل على تنوع الفنانين الذين شاركوا فى هذه التحصينات. وليس من الضرورى بالطبع أن ظهور عناصر مختلفة من أقطار متفرقة، فى هذه الأبواب، دليل على تعدد جنسيات هؤلاء الفنانين، فربما إن كان من الجائز مشاركة بعض الفنانين الوافدين من الخارج فى هندسة وزخرفة تلك الأبواب، فإن الأغلب أن بعض الفنانين المصريين - القادرين دائماً على استيعاب الأساليب الفنية الوافدة - قد أسهموا بدور ليس بقليل فى تشييد وزخرفة هذه التحصينات.

المبحث الثالث

التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العماثر الدينية:

أ - عصر الولاة (٢١ - ٢٥٤هـ)

- جامع عمرو بن العاص بالفسطاط (٢١-٢١٢هـ)

يشكل المسجد الجامع للمسلمين أهمية خاصة، وعن ثم فكان هو أول اهتمامات العرب، حين أنشئوا مدنهم الجديدة في البلدان التي فتحوها. وإذا كان عمرو بن العاص قد أقدم عقب فتح مصر عام ٢١هـ على إنشاء مسجد جامع يتوسط المدينة - الفسطاط - التي اختطها، فهو نفس النهج الذي اتخذ من قبل حين أنشأ عتبة بن غزوان مسجداً في وسط المدينة - البصرة - التي أسسها عام ١٤هـ، وهو نفس ما اتبعه أيضاً سعد بن أبي وقاص حين أنشأ المسجد الجامع في وسط المدينة - الكوفة - التي أسسها عام ١٧هـ. وهو أسلوب لاشك يعد امتداداً لما انتهجه الرسول ﷺ، حين بدأ العمل في المنطقة التي نزل بها في يثرب، بإنشاء المسجد الجامع، الذي كان نواة لما حوله من منشآت^(٢١٠).

وما كان من المنتظر أن يكون الجامع الذي أنشأه عمرو بالفسطاط، إلا منشأة بسيطة تخطيطاً وبناءً^(٢١١)، فقد كان يتكون من مساحة مستطيلة الشكل - ليس لها صحن - يبلغ طول جدار القبلة فيه والجدار المقابل حوالي ٥٠ ذراعاً وعمقه ٣٠ ذراعاً (٢٥ × ١٥ م)، وكان سقفه بسيطاً ومنخفضاً، ويتكون من مدادات من الخشب وسعف النخيل، أما أعمدته فكانت من جدوع النخل أو من الحجر أو الآجر أو اللبن^(٢١٢)، وبنيت جدرانه من اللبن، وفرشت أرضيته بالحصاء، وكان له ستة أبواب^(٢١٣).

وعلى الرغم من بساطة هذا الجامع فإن لنا فيه ثلاثة عناصر - هي المحراب والمنبر والمئذنة - لها أهمية ودلالات خاصة في هذا المبحث.

* المحراب:

ورد في بعض المصادر التاريخية أن ثمانين من الصحابة، وقفوا على إقامة قبلة المسجد، وكان عن بينهم الزبير بن العوام، والمقداد بن الأسود، وعبادة بن الصامت، وأبو الدرداء، وأبو ذر الغفاري وغيرهم^(٢١٤).

وتشير المصادر التاريخية أيضاً إلى أن هذا المحراب لم يكن من النوع المجوف^(٢١٥). مما يتبادر إلى الذهن مباشرة أنه كان محراباً مسطحاً. ولكن القلقشندى ذكر عبارة مهمة "ولم يكن له يوعند محراب مجوف بل عمد قائمة بصدر الجدار"^(٢١٦)، مما يرجح معه وجود تكوين مستقل لمحراب، يتكون من عضادتين قائمتين. وليس من المستبعد أن تقابلهما أفقياً عارضة، سواء أكانت مستقلة، أو تمثل جزءاً من السقف. وإذا صح هذا الاستنتاج، فبماذا يمكن أن نسمي هذا المحراب؟ إذا كان من الصعب أن نطلق عليه "محراباً مسطحاً" نظراً لوجود هاتين العضادتين في جدرانه، فيبدو أنه ليس من اليسير أيضاً أن نسميه "محراباً مجوفاً" لعدم وجود استدارة في جدرانه. ومن ثم فيبدو أن هذا المحراب كان مرحلة وسطى بين المحراب المسطح والمحراب المجوف.

ومن الجدير بالذكر أن فريد شافعي أورد عن السهودي خطوات بناء المسجد النبوي، التي ذكر فيها: "فأمر النبي ﷺ بالنخل فقطع، وبقبور المشركين فنبشت. فصفا

النخل قبله له وجعلوا عضادته من حجارة...^(٣٩٧). ويرى شافعي أن العضادة تعني جانب فجوة أو تجويف، ومن ثم رجح أن يكون هذا المحراب من النوع المجوف^(٣٩٨). بل وتساءل إن لم يكن هذا المحراب من النوع المجوف فبماذا يسمى إذن؟ ويؤكد على أن كلمة "تجويف" تعني ضمن ما تعني أن يكون مسقطه مستطيلاً أو مربعاً^(٣٩٩). وإذا صح هذا الافتراض فيكون محراب جامع عمرو- موضع الدراسة- من النوع المجوف. وأياً كان نوع محرابي مسجد الرسول ﷺ ومسجد عمرو، فإن العلاقة بينهما واضحة، مما يعني أن محراب جامع عمرو كان على شكلة محراب مسجد الرسول ﷺ بالمدينة المنورة.

*** المنبر:**

رغم تضارب آراء المؤرخين حول أول من نصب منبراً في جامع عمرو بن العاص^(٤٠٠)، فإن الباحث يعتقد في صحة القول، بأن عمرو بن العاص لما فرغ من بناء جامع، اتخذ له منبراً يخطب عليه، فكتب إليه الخليفة عمر بن الخطاب يأمره بكسره، قائلاً له: "أما يكفيك أن تقوم قائماً والمسلمون جلوس تحت عقبك؟ فقام عمرو بكسره. وقيل إنه أعاده مرة أخرى بعد وفاة الخليفة عمر^(٤٠١). أي أن أول من اتخذ منبراً في هذا الجامع هو عمرو بن العاص سنة ٢١ هـ.

بل ويتفق الباحث مع القول إلى جانب صحة خبر منبر عمرو، أنه كان يتبع في شكله منبر الرسول بالمسجد النبوي، والذي صُنع من الخشب وكان يتكون من ثلاث درجات^(٤٠٢). وهي نقط أخرى يتفق فيها ذلك العنصر المهم- المنبر- مع مسجد الرسول ﷺ بالمدينة المنورة، وقت تأسيسه على يد الرسول ﷺ.

*** المئذنة:**

لم يرد في المصادر التاريخية أو غيرها مما اعتمد عليها الباحث في دراسته، أية إشارة تفيد أن عمراً قد اتخذ في جامع مئذنة. وعلى الرغم من ذلك، فإن أحد الباحثين رجح أن يكون بهذا الجامع تكوين معماري خصص لإعلان الأذان، كان يرتقيه المؤذن أبو مسلم سالم بن عامر^(٤٠٣). مؤذن عمرو بن العاص قبل فتح مصر وبعد الفتح. بل ويرجح الباحث أيضاً أن هناك عمارة أجريت لهذا الجامع زمن الخليفة عثمان بن عفان، وأن هذه العمارة شملت منارة للجامع، لإعلان الأذان، على غرار منارات عثمان في المسجد النبوي والمسجد الحرام والجامع الكبير بصنعاء، والتي كانت تتألف من بدن مربع يمتد حتى ما يقرب القمة يُرقى إليه من خلال أقتاب - درجات- من الخارج^(٤٠٤).

ومما لاشك فيه أن ما ذهب إليه الباحث جد خطير، إلا أنه لم يعتمد فيما ذهب إليه على مصدر تاريخي يعتد به، وبالطبع لا دليل مادي يؤيده. وحبته في ذلك، أن عمارة عثمان التي يعتقد فيها بهذا الجامع "لم يكن لها تأثير كبير" على تخطيط وعمارة الجامع بحيث يرد ذكرها في بطون وثنايا المصادر التاريخية القديمة التي تناولت جامع عمرو بن العاص^(٤٠٥). وهو لاشك قول غير دقيق فإن المصادر التاريخية لم تترك شاردة ولا واردة عن هذا الجامع منذ تأسيسه على يد عمرو بن العاص مروراً بالعصور المتعاقبة، إلا وذكرتها جملة أو تفصيلاً. وما هذا العمل الذي يعتقد الباحث أنه أجرى في جامع عمرو- المنارة- من

الضالة بحيث تغفل عن ذكره جميع المصادر التاريخية التي وصلتنا.

وإذا كان الباحث يرى أو كما ذكر "يطمنن" إلى ما أورده المؤرخ يحيى بن الحسين، أحد علماء اليمن في القرن الحادى عشر الهجرى / ١٧ م، بأن عثمان بن عفان أقام منارات فى المسجد النبوى وفى المسجد الحرام وفى مسجد صنعاء الكبير، وأن هذه المنارات كانت ذات تكوين مربع الشكل^(٣٠٦). فلست أدري من أين استنتج الباحث أو رجح "أن جوامع البصرة والكوفة وعمرو بن العاص بالفسطاط ١٤ هـ / ٦٣٥ م، ١٦ هـ / ٦٣٦ م، ٢١ هـ / ٦٤٢ م، كان بها منارات خلال تلك الفترة على نمط منارات عثمان بن عفان فى المسجد النبوى والمسجد الحرام وجامع صنعاء"^(٣٠٧). رغم أن المؤرخ الوحيد الذى اعتمد عليه فى ترجيحه هذا لم يشر إلى إضافة أية منارات فى الجوامع المذكورة عالياً، أو كما ذكر الباحث "لم يذكرهم - أى المؤرخ اليمنى يحيى بن الحسين - أو يذكر أى مسجد آخر، وذلك إنما يعزى إلى اهتمامه بذكر تاريخ وأثار بلاد اليمن ومكة والمدينة"^(٣٠٨). والحق أن الأمر لو كان كذلك، لزخمت المصادر التاريخية المصرية، بذكر أمر عمارة عثمان بن عفان ومنارته فى جامع عمرو بالفسطاط، وما كنا لنتحتاج أن نخمن ذلك من مصدر يمنى يرجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى / ١٧ م.

وعلى أية حال فعلى الرغم من اعتقادى بأنه يجب أن ينظر بحذر إلى ما ذهب إليه الباحث بشأن إجراء عمارة وإضافة مندنة إلى جامع عمرو بن العاص زمن الخليفة عثمان بن عفان، فلا بأس أن نذكر ما أشار إليه بأن هذه المندنة - حسب تصويره - كانت تتكون من بدن مربع يمتد حتى ما يقرب القمة ويرقى إليها من خلال درجات، وأنها كانت على نفس نمط مآذن عثمان فى المسجد النبوى والمسجد الحرام^(٣٠٩)، والتي تعد امتداداً للاسطوانة المربعة التي كانت فى قبلة المسجد النبوى، والتي كان يرقى إليها بلال عن طريق أقتاب أو درجات^(٣١٠).

أعمال مسلمة بن مخلد فى جامع عمرو بن العاص: (٥٣ هـ)

لم يكد يمضى ثلاثة عقود على إنشاء عمرو بن العاص لجامعه، إلا وضاق بأهله من المصلين، فكتب بهذا والى مصر آنذاك مسلمة بن مخلد، إلى الخليفة الأموى معاوية بن أبى سفيان، فكتب إليه معاوية يأمره بالزيادة فيه، فزاد فيه مسلمة سنة ٥٣ هـ من شرقيه ومن شماليه، كما كساه بالنورة، وزخرف جدرانه وسقفه، وفرش أرضيته بالحصر بدلاً من الحصباء. وكان مما أمره معاوية أيضاً ببناء الصوامع للأذان، فجعل مسلمة لجامع عمرو أربع صوامع، كل صومعة فى ركن من أركانه^(٣١١).

ولكن مما يؤسف له أن أياً من المصادر المتعددة التي تناولت هذا الجامع وأشارت إلى زيادات وأعمال مسلمة فيه. لم تشر إلا من قريب ولا من بعيد إلى كينونة تلك الزخارف التي زين بها الجامع. غير أنه من المرجح أن تكون على نفس نمط وروح الزخارف التي سادت فى مصر خلال العصر الأموى. بل وليس من المستبعد أن تكون تلك الزخارف قد أصابها كما أصاب غيرها من الفنون المصرية، ثمة تأثيرات أموية شامية، وقد مر بنا فى غير موضع تفاعل الفنون المصرية آنذاك مع المؤثرات الوافدة من بلاد الشام، وهو أمر طبيعى

نظراً لكون مصر جزءاً من الامبراطورية الأموية. التي كانت تشع أساليبها الفنية حينئذ من الشام عاصمة تلك الامبراطورية، وذلك بالإضافة إلى ما تمتعت به مصر من أهمية بالنسبة للخلافة الأموية، بحكم جوارها من بلاد الشام، أو غير ذلك من عوامل الاتصال الحضارى بين القطرين.

أما فيما يتعلق بالمآذن أو الصوامع الأربع التي جعلها مسلمة في أركان جامع عمرو، فعلى الرغم من أن المؤرخين لم يتركوا لنا أى وصف لشكلها، فقد بات من المتفق عليه أنها كانت على هيئة أبراج مربعة قليلة الارتفاع، وبنيت من الآجر، مثلها في ذلك مثل الجامع، وأنه كان يصعد إلى هذه الصوامع عن طريق درج خارج المسجد^(٣١٣). كما يميل القاسم الأعظم من العلماء إلى اعتبار صوامع مسلمة هذه، تعد تقليداً للأبراج الأربعة التي كانت في أركان سور المعبد الوثني - الروماني - بدمشق، والذي حوله المسلمون إلى جامع^(٣١٣).

وعلى الرغم من أن أحد العلماء يرى أن ذلك المعبد الوثني - الروماني - الذي استعمل جزء منه للصلاة أيام الخليفة معاوية بن أبي سفيان، وأصبح مسجداً جامعاً عظيماً سنة ٩٦هـ على يد الخليفة الوليد بن عبد الملك، لم تكن صوامعه تصلح للدعوة للصلاة في عاصمة كبيرة مثل دمشق، نظراً لأن تلك الصوامع لم تكن تعلو إلا قليلاً عن سطح الجامع، وأنها استخدمت كقواعد رُفعت فوقها منارات عالية أو مآذن روعى في تكوينها المعماري، أن يتاح للمؤذن الصعود إلى شرفة عالية يدور فيها وينادي منها للصلاة، وأن تلك المنارات أو المآذن الأولى تهدمت بفعل الزلزال^(٣١٤)، نقول على الرغم من ذلك أننا لا نملك إلا أن نقر بأن منارات أو صوامع مسلمة الأربع في أركان جامع عمرو، كانت مقتبسة من أبراج ذلك المعبد الروماني، إذ أن الأعمال السابقة التي يُعتقد أنها أضيفت إلى تلك الأبراج، ترجع إلى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك سنة ٩٦هـ، وأن أبراج ذلك المعبد كانت وقت إنشاء مسلمة لصوامع مسجد عمرو سنة ٥٣هـ، قائمة على حالتها.

وعلى أية حال فإن كان الباحث يتفق مع الراي القائل بأن صوامع مسلمة في جامع عمرو كانت مستوحاة من أبراج المعبد الروماني في الشام، ولا يميل إلى ما ذهب إليه بعض العلماء من تشكيل في هذا الأمر، فإن ذلك لا يعنى حتماً الاعتقاد بأن أبراج ذلك المعبد الروماني كانت هي أصل المندنة الإسلامية.

ومن ناحية أخرى فيرى أحد الباحثين أن صوامع مسلمة في جامع عمرو وغيرها مما بناه في مساجد الفسطاط، كانت تتألف من بدن مربع من القاعدة إلى ما يقرب القمة يرقى إليه بدرج من الخارج^(٣١٥)، - وهو قول لا اعتراض عليه - ولكنه يرى أن تلك الصوامع أو المنارات كانت في تكوينها المعماري المربع امتداداً لمنارة كانت قائمة في جامع عمرو بن العاص قبل زيادة مسلمة بن مخلد، والتي تعد متأثرة وامتداداً لمآذن عثمان بن عفان عامة ومندنته في المسجد النبوي خاصة، والتي تعد بدورها امتداداً لما كان قائماً في عهد الرسول ﷺ ومتمثلاً في الاسطوان المربعة، الذي كان يرتقيه بلال للأذان من خلال درجات من الخارج^(٣١٦).

وواقع الأمر أنه كنا نود الحصول على أية إشارة تفيد بوجود مندنة في جامع عمرو

قبل مآذن مسلمة، لنركن إلى ما ذهب إليه الباحث. ونتجاوز أنها كانت متأثرة بمنذنة عثمان في المسجد النبوي، والتي تعد امتداداً لما كان قائماً على عهد الرسول ﷺ. ولكن في ضوء عدم توافر أية إشارة لوجود منذنة في جافع عمرو قبل مآذن مسلمة بن مخنف، فيبدو أن ما ذهب إليه الباحث أمر يصعب التحقق منه.

ومن الجدير بالذكر أن صاحب الرأي السابق لم يفت عليه أن يؤكد على أن الغرض من وجود أربع منارات في أركان جامع عمرو- منارات مسلمة- إنما يعزى إلى أنه كان المسجد الجامع الذي تقام به صلاة الجمعة، وأن المساجد الصغيرة في الفسطاط قد زود مسلمة كل منها بمنارة واحدة^(٣١٧). ولعل فيما ذكره الباحث من أن المساجد الصغيرة. أو مساجد الصلوات الخمس، قد زود كل منها بمنارة واحدة، يعد أمراً مقبولاً، ولكننا نتساءل لماذا كانت منارات مسلمة في جامع عمرو يبلغ عددها أربع، واحدة في كل ركن من أركانه؟ ولو كانت الإجابة على ذلك لأنه كان المسجد الجامع، فلماذا لم يكن عددها أكثر أو أقل من ذلك؟ ولماذا وضعت على هذا النحو؟ ربما كان لهدنين التساولين أكثر من إجابة وتفسير. ولكن يبدو أن الإجابة البديهية والمباشرة، أنها كانت على نهج أبراج المعبد الروماني- الذي حوّل إلى جامع- وذلك من حيث شكلها المربع، وعددها الأربع، بالإضافة إلى توزيعها في الأركان^(٣١٨).

أعمال قرة بن شريك في جامع عمرو بن العاص^(٣١٩): (٩٣هـ)

قام والي مصر قرة بن شريك في مستهل سنة ٩٢هـ. بأمر من الخليفة الوليد بن عبد الملك، بهدم الجامع، وابتدأ في بنيانه في شهر شعبان من نفس السنة، وأكمل بنيانه في شهر رمضان سنة ٩٣هـ^(٣٢٠).

وقد كانت أعمال قرة في الجامع من الأهمية بمكان، ففي عمارته زادت مساحة الجامع، حيث أدخل فيه بعض دار عمرو بن العاص ودار ابنه في الجانب الأيسر- الشمالي الشرقي- كما وسع قليلاً من ناحية القبلة، التي صوب اتجاهها بعد أن كانت منحرفة قليلاً عن الاتجاه الصحيح، وأصبح الجامع يشتمل على صحن أوسط يحف به أربعة أروقة، أكبرها رواق القبلة، وصار له أربعة أبواب في كل من جانبيه الأيسر والأيمن، وثلاثة في الجدار المواجه للقبلة^(٣٢١).

كما قام قرة باستبدال المنبر القديم الذي كان في الجامع، بمنبر آخر جديد^(٣٢٢)، وزود الجامع بمحراب مجوف، وقد عُرف هذا المحراب بـ"محراب عمرو" لأنه كان في سمت المحراب القديم الذي بناه عمرو بن العاص^(٣٢٣)، كما قام قرة بزخرفة الجامع، وتذهيب رؤوس بعض أعمدته^(٣٢٤)، كما زوده أيضاً بمقصورة^(٣٢٥).

ومما لوحظ أن أعمال قرة في هذا الجامع سنة ٩٣هـ. قد تبعت في كثير من مظاهرها عمارة الحرم النبوي الشريف بالمدينة في عهد الوليد بن عبد الملك، فالمحراب المجوف الذي أحدثه قرة في جامع عمرو. كان اقتداءً بالمحراب المجوف الذي أحدثه بالحرم النبوي الأمير عبد العزيز بن مروان في سنة ٨٨هـ^(٣٢٦). وكما أدخلت في عمارة الحرم النبوي مساكن زوجات النبي ﷺ في رقعة المسجد النبوي. كذلك أدخلت في جامع عمرو

دار عمرو ودار ابنه، وبالإضافة إلى ذلك قلد جامع عمرو المسجد النبوى فى التصميم العام. من حيث اشتماله على صحن يحف به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة، وكذلك فى العناية بتجميل الجامع وتزيينه على عادة الخليفة الوليد بن عبد الملك فى بناء المسجد^(٣٢٧).

ومن ناحية أخرى فإن المقصورة التى أحدثها قرة فى جامع عمرو تعد تقليداً لمقصورة معاوية بن أبى سفيان فى الجامع الأموى^(٣٢٨).

أعمال عبد الله بن طاهر فى جامع عمرو بن العاص^(٣٢٩): (٢١٢هـ)

وصل عبد الله بن طاهر إلى مصر، أميراً على البلاد من قبل الخليفة العباسى المأمون، وذلك فى شهر ربيع الأول سنة ٢١١هـ. ثم توجه إلى الإسكندرية فى مستهل شهر صفر سنة ٢١٢هـ، وعاد إلى القسطنطينية فى جمادى الآخرة من هذه السنة، فأمر بالزيادة فى الجامع، وقيل إن الذى تم زيادة عبد الله ابن طاهر بعد سفره إلى بغداد، هو عيسى بن يزيد الجلودى^(٣٣٠).

وتتمثل زيادة عبد الله بن طاهر فى إضافة مساحة جديدة فى الجهة الجنوبية الغربية للجامع، تعادل مساحته التى كان عليها بعد عمارة قرة بن شريك وصالح بن على، فأصبحت مساحته على ما هو عليه الآن، وتحدها الجدران الخارجية الموجودة حالياً^(٣٣١).

والجوانب المعمارية لأعمال عبد الله بن طاهر فى جامع عمرو مليئة بالتفاصيل، التى لا تحتاج الدراسة إلى الخوض فيها^(٣٣٢). وستكتفى بتناول تلك الأعمال التى وصلتنا عليها زخارف، والتى تعتبر أقدم زخرفة إسلامية وجدت منفذة على العمارة بمصر الإسلامية^(٣٣٣).

ولجد هذه الزخارف محفورة فى الخشب على بعض الوسائد (الطباىلى) التى تعلو تيجان بعض الأعمدة فى الركن الأيمن من رواق القبلة، وكذلك فى الإطارات والأفاريز الخشبية ببعض النوافذ القديمة، فى الجدارين القبلى والغربى للجامع (شكل ٤٨٢).

وتتكون تلك الزخارف الخشبية المحفورة بصفة عامة من عناصر نباتية، قوامها أوراق الأكائس، وأوراق عنب خماسية، وأنصاف مراوح نخيلية، بالإضافة إلى زخرفة تشبه حلية البيضة والسهم.

وتتألف زخارف الوسائد الخشبية بصفة أساسية من شريط من لفائف متجاورة من العروق النباتية، التى يخرج منها وحدتان من ورقة العنب الخماسية ومن زخرفة نباتية أخرى محورة تتألف من ثلاث أو أربع وريقات تنتهى كل منها بثلاث شعب. وتملأ هاتان الوحدتان بالتبادل لللفائف المتجاورة^(٣٣٤) (شكل ٤٧٩، لوحة ١٤٠).

ونجد فى الإطارات والأفاريز الخشبية بالنوافذ، زخرفة، قوامها ثلاثة أجزاء، العلوى منها، عبارة عن حلية بها صف متجاور من أوراق أكائس فى هيئة متموجة، بأسفلها شريط رفيع عليه زخرفة قوامها حلية لعلها تمثل زخرفة البيضة والسهم، ثم يأتى إفريز آخر تتكون زخارفه من عرق متموج يمس الحافتين العليا والسفلى، وتملأ المناطق المحصورة بين العرق والحافتين وحدتان زخرفيتان مكررتان بالتبادل، إحداهما تنشأ من حلزون دائرى يخرج من العرق بداخله أربع أوراق ثلاثية الفصوص تتابع بعضها فى حركة دائرية حول

قرص في مركز الدائرة، ثم يتمم باقي المنطقة التواء ان ينتهي كل منهما بورقة نصف نخيلية في طرف منها محلاق أو التواء صغير كالقرص حوله ثلاثة أقرص أخرى. أما الوحدة الثانية فتتكون من حلزون دائري آخر تشغله ورقة عنب خماسية. ويكمل باقي المنطقة نفس نصفاً المروحة النخيلية ونفس الأقرص حول المحاليق، التي ظهرت في الوحدة السابقة^(٣٣٥).

ومما يسترعى الانتباه أن الزخارف النباتية في أعمال عبد الله بن طاهر بجامع عمرو قريبة الشبه من زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة، وكذلك بعض الزخارف الجدارية بالمسجد الأقصى بالقدس^(٣٣٦). ويشير أحد العلماء إلى أن تلك الزخارف - التي ترجع إلى ابن طاهر - متأثرة بالزخارف الأموية، وأن تأثيرها قد انتقل إلى بعض الكنائس المصرية المعاصرة؛ مثل كنيسة أبي سيفين بالفسطاط^(٣٣٧) (شكل ٤٨٠)، كما أكد البعض الآخر على أن الإفريز المشغول بأوراق الأكانتس المتموج الذي يزين نوافذ عبد الله بن طاهر، يستدعي مباشرة سلسلة كاملة من الزخرفة السورية المشابهة، تبدأ من القرن السادس الميلادي. في البار "al - Bara" ومجاليا "Mijlayya" والبوابة الذهبية "Golden Gate"، وغيرها بالقدس، وكذلك الإفريز المزخرف بعوارض قبة الصخرة. والعيد من الألواح الجدارية في المسجد الأقصى^(٣٣٨).

على أنه يجب أن يكون واضحاً في أذهاننا أنه ليس معنى ظهر ثمة تأثيرات أموية سورية في الزخارف المحفورة على الخشب في أعمال عبد الله بن طاهر بجامع عمرو. أن تلك التأثيرات الأموية وفدت على مصر في هذه الفترة، بل هي تعد من رواسب الأساليب الأموية التي ذاعت في زخرفة الأخشاب بمصر خلال القرنين الأول والثاني الهجريين / ٧-٨ م، وكتب لها الاستمرارية في مصر خلال القرن الثالث الهجري / ٩ م، حين بدأ طراز سامراء الثالث في الظهور، وكتبت له السيادة الفنية في الحفر على الخشب بمصر، كما سبق توضيح ذلك في حينه.

ومن ناحية أخرى فإذا كان بعض العلماء يرون أن الزخارف المحفورة على الخشب بجامع عمرو - السابق ذكرها - ذات صلة واضحة مع مثيلاتها في الفن القبطي^(٣٣٩) أو البيزنطي، المستمد من أصول هليينسية، فقد ظهرت في هذه الزخارف ثمة تطورات ربما تنم عن بداية أسلوب فني جديد في الزخرفة. فقد لوحظ على سبيل المثال أنه تطرق إلى أوراق الأكانتس تطور واضح، ظهر في الميل إلى التبسيط في تجسيمها، وتحوير في التواء الطرف العلوي. مما أكسبها بوجه عام بعداً واضحاً عن أصولها الهليينسية. كما أن حلية البيضة والسهم الكلاسيكية^(٣٤٠). ظهر عليها التطور والتحوير، الذي كاد أن يفقدها اتصافها بأصلها، حيث اختفى قطاعها الذي كان يتكون من ربع الدائرة، واختفى كذلك تجسيم السهم والبيضة والإطار البيضي حولها، وحفرت في مستوى متبسط فوق مستوى آخر أقل عمقاً، هو الأرضية^(٣٤١).

وربما دعا التطور الذي ظهر على بعض العناصر الزخرفية في أعمال عبد الله بن طاهر بجامع عمرو - عن مثيلاتها في الفنين الهليينسي والقبطي - وكذلك ما امتازت به الزخارف النباتية. من الأفرع التي تمتد صعوداً وهبوطاً عكوبة أشباه دوائر، ثملاً بأوراق

نباتية مختلفة. وكذلك الفرع النباتي الذي لا تعرف بدايته أو نهايته. ممتداً في حركة دائمة غير مستقرة، تخرج منه وريقات نباتية في بعض الأحيان، أو يتحول نفسه إلى ورقة نباتية في أحيان أخرى، ثم لا يلبث أن يعود فيخرج من هذه الورقة، فرع من جديد (شكل ٤٧٩). وكذلك كسوة السطح المعد للزخرفة جميعه بها، بحيث لا يظهر فراغ فيه، وتكرار العنصر الزخرفي، مع تجده في كل مرة. نقول ربما دعا كل ذلك أن يذكر أحد العلماء أن تلك الزخارف النباتية على هذا النحو، تتضح فيها خصائص الزخرفية العربية. وأن هذه الزخرفة التي تعد أقدم ما وصلنا من الديار المصرية - على العمائر الإسلامية - ناقلة لخيال التعبير الشعري العربي، من لحن وإيقاع، ووزن وقافية^(٣٤٢).

وفي ضوء الاعتبارات السابقة، ربما كان من الجائز اعتبار الزخارف النباتية المحفورة على الخشب بجامع عمرو - من عهد عبد الله بن طاهر - بداية تكوين للزخارف النباتية الإسلامية، التي واصلت مسيرة تطورها في الفترات اللاحقة، حتى وصلت إلى قمة نضجها، في الزخرفة التي اصطلح على تسميتها باسم "الأرابيسك".

ومن ناحية أخرى فقد أمكن من خلال بعض البقايا الأصلية التي وجدت في واجهات الجامع، عمل تصميم لما كانت عليه تلك الواجهات زمن عبد الله بن طاهر، وقد اتضح أنه كان يشغل جدار القبلة سبع عشرة نافذة، يقابلها مثلها في الجدار الشمالي، وأن الجدار الغربي كان يشغله اثنان وعشرون نافذة يقابلها مثلها في الجدار الشرقي (شكل ٤٨١). وقد كانت كل نافذة تتكون من عقد مدبب قليلاً يرتكز على عمودين رخامين مدمجين^(٣٤٣) (شكل ٤٨٢)، وبين كل نافذتين حنية عمارة ذات طاقية مشغولة بملوحيات وقنوات وفصوص تخرج من مركز الطاقية على هيئة مروحية^(٣٤٤) (شكل ٤٨٣).

ويعني من أمر زخارف تلك الواجهة، الأعمدة المدمجة في نواصي الحنيات والنوافذ، والتي يرجح أنها من بين التأثيرات العراقية التي وفدت إلى مصر في العصر العباسي، حيث إن أقدم مثل قائم وجد لها كان في باب بغداد بالرقعة الذي يرجع إلى عام ١٥٥ هـ - أي من عهد الخليفة العباسي المنصور - ثم ظهرت بعد ذلك في قصر الأخيضر بالعراق (١٦١ هـ)^(٣٤٥).

ومن ناحية أخرى فإن الحنيات الفائرة ذات الطواقي المضلعة المنتهية بأشكال فصوص، كان أول ظهور لها في باب بغداد بالرقعة^(٣٤٦)، ومن ثم فهي تعد أيضاً من بين التأثيرات العراقية التي ظهرت في أعمال عبد الله بن طاهر بجامع عمرو بن العاص.

ومن النقاط المهمة التي نود التأكيد عليها في جامع عمرو، أن جدار القبلة فيه، بعد أعمال عبد الله بن طاهر، كان يحتوي على ثلاثة محاريب^(٣٤٧) (شكل ٤٨٤). المحراب الأول: وهو محراب قرة بن شريك، وقد عُرف باسم "محراب عمرو" لأنه وضع في سمت محراب المسجد القديم الذي بناه عمرو ابن العاص. والمحراب الثاني، وهو الأوسط، وقد عُرف بـ "محراب عمر بن مروان" أخى الخليفة الأموي عبد الملك. وربما أحدث عمر بن مروان هذا المحراب بعد قرة بن شريك، وقيل إن المحرابين السابقين من عمل قرة بن شريك. أما المحراب الثالث، فهو المحراب الكبير المجاور للمنبر. وهو من عمل عبد الله بن

طاهر^(٣٤٨). ومن المعتقد أن هذه المحاريب الثلاثة كانت تقابل الأبواب الثلاثة المفتوحة في الجدار البحري. ويلاحظ أنه لا يوجد حالياً في الجامع سوى محرابين أحدهما في وسط الجدار القبلي تقريباً والثاني شرقية، ومن المرجح أن المحراب الثالث كان في الجهة الغربية، وأنه كان محراب عبد الله بن طاهر^(٣٤٩).

ويؤكد وجود تلك المحاريب الثلاثة في جدار قبلة جامع عمرو أن مصر قد عرفت مبكراً ظاهرة تعدد المحاريب، حتى وإن كانت تلك المحاريب على مسافات متباعدة. ومن ناحية أخرى فيشير "ابن دقماق" إلى أنه في أكتاف تلك المحاريب الثلاثة: ستة أعمدة، في كتفي كل محراب منها عمودان^(٣٥٠). ومن المرجح أن كل عمودين كانا موضوعين في زاويتين غائرتين في ناصيتي كل محراب، ويشير أحد العلماء إلى أن ذلك الأسلوب يُعد من أهم المبتكرات والظواهر التي تتصل بالمحاريب الإسلامية، وأن أقدم مثل منها وجد في محراب الجدار الجنوبي بقبة الصخرة بالقدس (٧٢هـ)، ويليه محراب المسجد الأموي بدمشق (٩٦هـ)، ومن بعده محراب قصر المشتى، الذي ينسب إلى الخليفة الأموي الوليد الثاني (١٢٥-١٢٦هـ). ثم شاع هذا النظام بعد ذلك في العصر العباسي^(٣٥١).

ب- العصر الطولوني: (٢٥٤-٢٩٤هـ)

- جامع أحمد بن طولون: (٢٦٣-٢٦٥هـ)

رغم تعدد روايات المؤرخين حول تاريخ إنشاء أحمد بن طولون لجامعة في مدينة القطائع^(٣٥٢) فإن النص التأسيسي الذي وصلنا منه والمؤرخ بعام ٢٦٥هـ^(٣٥٣) (لوحه ١٤١)، أثبت بما لا يدع مجالاً للشك، أن أصدق تلك الروايات هي التي ذكر فيها المقرئ أن ابن طولون ابتدأ في بناء هذا الجامع في سنة ٢٦٣هـ وذلك بعد بنائه لمدينة القائع^(٣٥٤)، وأنه فرغ في بنائه في شهر رمضان سنة ٢٦٥هـ^(٣٥٥).

ولا يختلف تخطيط هذا الجامع، عن التخطيط المألوف للمساجد الجامعة، من حيث احتوائه على صحن كبير مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة. ويتميز هذا الجامع بأنه يحيط بجدرانه الخارجية، من ثلاث جهات- القبلىة والشمالىة والغربىة- ثلاثة أروقة مكشوفة، وهي التي اصطلح على تسميتها بـ"الزيادات".

وإذا كان البحث في هذه الجزئية لايهتم سوى بدراسة التأثيرات الفنية على زخارف العمائر، فإن هناك أموراً أخرى في هذا الجامع، كان لذكرها ضرورة، لما لها من أهمية في التأكيد على قوة التأثيرات الفنية الوافدة عليه، ذلك بالإضافة إلى أنه كان لابد من الإشارة إلى بعض السمات الخاصة فيه، وصلته بالبيئة المصرية، والتي كان لذكرها أهمية سوف تتضح فيما بعد.

وأول ما نذكره عن التأثيرات في هذا الجامع تلك الزيادات، والتي لاشك أنها متأثرة بالزيادات التي وجدت في الجامع الكبير بسمراء (٢٣٤-٢٣٧هـ). ثم في جامع أبي دلف (٢٤٥-٢٤٧هـ) بسمراء أيضاً، وإن كانت مثل تلك الزيادات وجدت أيضاً في الجامع الكبير بمدينة سوسة الذي يرجع إلى سنة ٢٣٦هـ^(٣٥٦).

أما جدران الجامع نفسه من الخارج. فيخترقها من أعلى صف من شبائك معقودة.

ترتكز عقودها على أعمدة مدمجة، ويبن كل شباكين حنية متوجة بطاقية مشغولة بضلوع إشعاعية مجوفة، تشع من مركز الطاقية (شكل ٤٨٥، لوحة ١٤٢)، وتنتهي الوجه بشرط مقسم إلى مربعات، بداخل كل مربع منها دائرة مفرغة، ويعلو هذا الشريط صف من الشرافات التي على هيئة العرائس المتراصة (لوحة ١٤٢)، مماثلة لتلك التي تتوج جدران زيادات الجامع من الخارج.

ومما لاشك فيه أن نظام واجهات الجامع الطولوني، نُعيد إلى أذهاننا نظام واجهات جامع عمرو ابن العاص - ٢١٢هـ - (شكل ٤٨١). خاصة من حيث الشبايك المرتكزة عقودها على أعمدة مدمجة، ويبن كل شباكين حنية ذات طاقية مشغولة بقنوات إشعاعية^(٣٥٧).

وعلى الرغم من أنه قد سبقت الإشارة إلى أن ظاهرة الأعمدة المدمجة عُرِفَت في العراق منذ ظهورها في باب بغداد بمدينة الرقة سنة ١٥٥هـ، ثم في قصر الأخيضر سنة ١٦١هـ، ثم وجدناها مستعملة في نوافذ واجهة الجامع الكبير بسامراء ٢٣٤-٢٣٧هـ (شكل ٤٧٢). فلنا بحاجة إلى الاعتقاد بأن ظهورها في شبايك واجهة الجامع الطولوني، تعود إلى التأثيرات العراقية، فهي لاشك امتداد لما كانت عليه في شبايك جامع عمرو بن العاص (٢١٢هـ). خاصة أن ترتيب هيئة الشبايك المتبادلة مع الحنيات ذات الطواقي الإشعاعية في جامع ابن طولون تكاد تكون منقولة تماماً من واجهة جامع عمرو بن العاص. وعلى الرغم من ذلك فإن الشريط الذي يعلو واجهات الجامع الطولوني والمقسم إلى مربعات بداخل كل منها دائرة مفرغة، يعد بلاشك من بين التأثيرات السامرائية في الجامع^(٣٥٨)، حيث وجدت نفس هذه الظاهرة في الشريط الذي يعلو واجهات الجامع الكبير بسامراء^(٣٥٩).

وجدير بالذكر أن نشير إلى أن الشرافات - العرائس - التي تتوج واجهات الجامع الطولوني وواجهات زياداته، تعد فريدة في بابها، ولم يصلنا ما يماثلها في العالم الإسلامي^(٣٦٠) أو غيره.

أما المداخل التي فتحت في واجهات الجامع، فقد لوحظ في الأجزاء العلوية منها، والتي فقدت طبقة الملاط التي كانت تكسوها أنه كان يعلو كل فتحة باب عتب خشبي، يعلوه عقد عاتق مكون من قوالب الآجر، يرتكز على صفوف من قوالب الآجر، وأن مثل هذا التنسيق، يعد نسخة طبق الأصل لما وجد يعلو مداخل أبواب الجامع الكبير في سامراء^(٣٦١).

وتعد الحشوات الخشبية التي تعلو بوابن مداخل الجامع، مثل حى تجلت فيه التأثيرات الفنية السامرائية، وذلك من حيث هيئة زخارفها وأسلوب تنفيذها، اللذين اتبعا طراز سامراء الثالث. وقد بلغ تشابه زخارف إحدى هذه الحشوات (لوحة ٥٢)، مع زخارف حشوة خشبية من قصر الجوسق الخاقاني بسامراء^(٣٦٢)، أن ذكر أحد العلماء "حتى أن الإنسان ليظن أن كلاهما من عمل صانع واحد وليس ذلك بعيد"^(٣٦٣).

أما وإن إنتقلنا إلى داخل الجامع، فقد حدثتنا المصادر التاريخية، أنه كان يتوسط صحنه، فوارة تعلوها قبة مذهبة مشبكة من جميع جوانبها، وتقوم على عشرة أعمدة رخام، وستة عشر عمود رخام في جوانبها، وكانت مفروشة كلها بالرخام، وتحت القبة قصعة رخام

يبلغ قطرها أربعة أذرع. وفي وسطها فوارة تفور بالماء^(٣٦٤). ومن المرجح أن تلك الفوارة كانت أيضاً من بين التأثيرات السامرائية التي ظهّرت في الجامع الطولوني، إذ وصلنا ما يفيد أنه كان يتوسط المسجد الجامع في سامراء. فوارة عظيمة الحجم. وقد عُثِر في الحفائر التي أجريت في الجامع. على الأساس الاسطواني لهذه الفوارة. وعلى أجزاء من أعمدة رخامية، وتيجان. وقطع من الجص المصبوغ، والمذهب. مما يرجح أن الفوارة كان يقوم فوقها سقف محمول على دائرة من الأعمدة^(٣٦٥).

أما الأروقة التي تحيط بصحن الجامع، فتتكون بأكتاتها عن عقود مدببة^(٣٦٦)، يرى بعض العلماء أن الجزء الأسفل من أقواس بعضها - رجل العقد - يقترب من شكل حدود الفرس^(٣٦٧). وتلك العقود محمولة على دعائم. في زوايا كل منها أعمدة مدببة، قطاعها الأفقي على هيئة ثلاث أرباع الدائرة. وأعلى كل دعامة - في المساحة المحصورة بين كل عقدين - نافذة صغيرة، ذات عقد مدبب محمول على عمودين مدبجين (لوحة ١٣٤)، شكل (٤٨٦).

وإذا حاولنا البحث في العناصر السابقة، فيميل بعض الباحثين إلى أن ظهور العقد المدبب في مصر في مقياس النيل بالروضة (٢٤٧هـ) - (لوحة ١١٩)، ثم في جامع ابن طولون (لوحة ١٤٣)، إنما يرجع إلى التأثير العراقي، إذ أن هذا النوع من العقود استعمل في العراق كما هو الحال في قصر الأخيضر (١٦١هـ). ثم في قصر الجوسق الخاقاني بسامراء (٢٢١هـ)، وذلك قبل ظهوره في مصر^(٣٦٨).

وربما ليس هناك اعتراض على اعتبار أن ظهور العقد المدبب في مصر يعد من التأثيرات العراقية الوافدة عليها، ولكن ينبغي لفت الانتباه إلى نقطتين، أولاهما: أن العقد المدبب عُرف في مصر أولاً في مقياس النيل، وذلك قبل ظهوره في جامع ابن طولون، عما يعني أنه ليس هناك ضرورة لنسبة ظهوره في هذا الجامع إلى التأثير العراقي المباشر، بل هو استمرار لما وجد في مصر من قبل. وثانيهما: أن عقود الجامع الطولوني، كانت من النوع المدبب ذي المراكز الأربعة، وقد تميزت بقربها من هيئة العقد ذي حدود الفرس. وأنها بذلك تختلف عن عقود باب العامة في قصر المعتصم - الجوسق الخاقاني - التي تميزت بأنها من النوع المدبب ذي المراكز الأربعة، ومن ثم فمن المعتقد أن تأثير سامراء غير وارد في هذه الناحية بجامع ابن طولون^(٣٦٩).

أما فيما يتعلق باستعمال الدعامات في الجامع الطولوني، فهي لاشك سمة معمارية لم تكن مألوفة في مصر من قبل^(٣٧٠)، حيث كان الساند فيها استعمال الأعمدة. ومن ناحية أخرى فقد زودت تلك الدعامات بأعمدة - ثلاثة أرباع عمود - مدبجة. وقد استعملت تلك الدعامات قبل ظهورها بالجامع الطولوني، في الجامع الكبير بسامراء، وقد كانت ذات قاعدة مربعة الشكل، يعلوها بدن ذو قطاع مئمن. وفي أربعة أضلاع منه أعمدة رخامية. بعضها مستدير والبعض الآخر مئمن (شكل ٤٨٧). وإذا كانت هيئة دعامات الجامع الكبير بسامراء تختلف جزئياً عن تلك التي في الجامع الطولوني، كما أن سقفه كان يرتكز مباشرة على تلك الدعامات، بينما الجال في الجامع الطولوني ارتكاز السقف على العقود

المحمولة على الدعامات. فمما لاشك فيه أن الاتفاق التام بين دعامات الجامع الطولوني - بأعمدته المدمجة، وسقفه المحمول على تلك الدعامات - مع تلك التي في جامع أبي دلف بسامراء (شكل ٤٨٨)، لا يدع مجالاً للشك، في أن دعامات الجامع الطولوني كانت من بين التأثيرات السامرائية عليه.

أما بالنسبة للنوافذ الصغيرة التي تعلو دعامات الجامع الطولوني، (لوحة ١٤٣)، فهي مماثلة، سواء في هيئتها أو ترتيبها، لتلك النوافذ الصغيرة التي وجدت بين عقود الطابق الثاني في الواجهة الشمالية بقصر الأخيضر^(٣٧١) (شكل ٤٨٩). كما وجدنا نفس فكرة النوافذ التي تعلو الدعامات في جامع أبي دلف بسامراء^(٣٧٢)، وإن كان يلاحظ أنها عبارة عن فتحات مستطيلة غير معقودة^(٣٧٣).

ومن الجدير بالذكر أن جميع تيجان الأعمدة المدمجة في الجامع الطولوني، من النوع الكأسى أو الناقوسى (شكل ٤٩٠)، وقد سبقت الإشارة إلى أن هذا النوع من التيجان ظهر في مصر من قبل في قواعد أعمدة النواصي بالحنيات الفائرة بمقياس النيل بالروضة (٢٤٧هـ)، وذلك بتأثير من العراق، حيث كان أول ظهور له في قصر الجوسق الخاقاني^(٣٧٤) (٢٢١هـ) (شكل ٤٣٥) بمدينة سامراء، ثم في الجامع الكبير (٢٣٤-٢٣٧هـ) بنفس المدينة^(٣٧٥).

ويتوسط جدار القبلة بالجامع الطولوني، محرابه الأصلي، وهو على هيئة حنية مجوفة، ذات مسقط نصف دائري، غير أنه لم يتبق من عناصره الزخرفية الأصلية، سوى واجهته الحصية المحصورة داخل إطار يضم الحلية والأعمدة الأربعة على جانبيها، وكوشى العقد، ثم الشريط الخشبي الذى يحتوى على الكتابة الكوفية البارزة، ثم شريط آخر يعلوه، عليه زخارف حصية. أما الزخارف التي تزين حالياً حنية المحراب وطاقيته، فهي تعود إلى أعمال السلطان المملوكى لاجين - سنة ٦٩٦هـ - بالجامع^(٣٧٦).

ومما لاشك فيه أن الأعمدة الرخامية الأربعة على جانبي حنية المحراب، بما في ذلك تيجانها، ترجع إلى زمن إنشاء الجامع ونجد هذه الأعمدة موزعة على ناصيتي حنية المحراب، فبناصية كل حنية، زاويتان إحداها ترتد عن الأخرى، وينتصب عمود في كل منهما، ويعلو العمودين اللذين في الزاويتين الداخليتين؛ تاجان على هيئة السلال "Basket" (شكل ٤٩١) أما العمودان اللذان في الزاويتين الخارجيتين فيعلو كل منهما تاج يحتوى على نقوش لزخارف نباتية^(٣٧٧) من أوراق الأكائس.

ويكاد يكون من المتفق عليه أن أعمدة محراب الجامع الطولوني وتيجانها، ترجع إلى العصر البيزنطى، وأنها نقلت إليه من أبنية قديمة^(٣٧٨)، ترجع غالباً إلى القرن السادس الميلادى^(٣٧٩). وإن كان هناك من يرى أن تلك التيجان عُمِلت خصيصاً لهذا المحراب، أى أنها ترجع إلى العصر الطولونى، بل ويرى أنها تشبه شيئاً قوياً تاجى عمودى محراب المسجد الجامع بالقيروان، التي عُمِلت أيضاً خصيصاً له، وذلك قبل الجامع الطولونى بحوالى أربعين سنة، وأن هذه التيجان التي في أعمدة محراب المسجد الجامع بالقيروان، أو في أعمدة محراب الجامع الطولونى، تعتبر أمثلة رائعة لفن النحت العربى على الحجارة

في القرن الثالث الهجري / ٩م^(٣٨٠). ولكن الباحث لا يميل إلى الأخذ بهذا الرأي الأخير. ويعتقد أن تيجان أعمدة محراب الجامع الطولوني. إنما ترجع إلى العصر البيزنطي. وأنه إن كان هناك ثمة علاقة بينها وبين تاجي عمودي محراب المسجد الجامع بالقيروان. إنما يرجع لأن التاجين اللذين في الجامع الأخير، كانا على الطراز البيزنطي^(٣٨١).

ويدور حول أعلى جدران الجامع الطولوني من الداخل، صف من الشبايك (لوحة ١٤٣) - التي سبق الإشارة إليها في الواجهات الخارجية (لوحة ١٤٢) - ويبلغ عددها ١٢٨ شباكاً: ٣٣ منها في الجدار الشمالي الغربي؛ ٣٢ في الجدار الجنوبي الشرقي - لأن موضع الشباك الذي في المنتصف يشغله الجزء الأعلى من المحراب -؛ ٣٢ في الجدار الجنوبي الغربي، ٣١ في الجدار الشمالي الشرقي^(٣٨٢). وكل شباك من هذه الشبايك متوج بعقد مدبب، محمول على عمودين قصيرين مدمجين. (شكل ٤٩٢)، في هيئة مشابهة لعقود بانكات الجامع. والنوافذ التي فتحت أعلى الدعامات.

ويشغل ثمانين من فتحات هذه الشبايك، ألواح جصية مفرغة، تحتوي على أشكال هندسية متنوعة، ومن المرجح أن ثلاثة أو أربعة منها فقط ترجع إلى العصر الطولوني. أما الباقي فيرجع إلى أعمال التجديدات التي تمت بهذا الجامع في العصور اللاحقة^(٣٨٣).

ومما لوحظ أن زخارف الشبايك الأصلية بهذا الجامع، والتي قوامها أشكال هندسية ناتجة عن تقاطع أشكال دائرة، نفذت بالفرجار (شكل ٤٩٣)، في هيئة مشابهة لتلك التي تزين بوابن عقود الجامع - التي سيشار إليها بعد قليل - وأن هذه الزخارف (لوحة ١٤٤)، مشابهة لزخارف الشبايك الأصلية المفرغة في الرخام بالجامع الكبير بدمشق (شكل ٤٩٤، لوحة ١٤٥). ولما كان هذا الأسلوب من الزخرفة لم يستعمل بعد القرن الرابع الهجري / ١٠م، فليس هناك من شك في أن الشبايك الثلاثة أو الأربعة السابق الإشارة إليها ترجع إلى العصر الطولوني^(٣٨٤).

وعلى أية حال فبالإضافة إلى ما سبق ذكره عن تشابه زخارف هذه الشبايك - المفرغة في الجص - مع زخارف الشبايك الأصلية بالجامع الأموي - المفرغة في الرخام - فإن هناك ثمة إشارة تفيد بأن زخارف تلك الشبايك الطولونية، تشابه أيضاً إلى حد كبير مع زخارف بعض الشبايك المفرغة في الجص في قصر الحير الغربي بالشام، مما دفع بعض العلماء إلى اعتبار أن تلك الأخيرة لها "أثر كبير على الشبايك المفرغة في الجامع الطولوني"^(٣٨٥).

ومن الجدير بالذكر أن "برجوان" يرى أن الزخارف الهندسية بنوافذ الجامع الطولوني، ترجع إلى أصل إغريقي^(٣٨٦). فهل ذلك يعني أن النماذج الأموية في بلاد الشام، كانت هي حلقة الاتصال بين الزخارف الإغريقية والطولونية؟ وإذا كان الأمر كذلك فمما ينبني ملاحظته أن تلك النماذج الأموية، ترجع إلى القرن الأول وبداية القرن الثاني للهجرة / ٧-٨م. وأن النماذج الطولونية ترجع إلى نهاية القرن الثالث الهجري / ٩م. وأن الفارق التاريخي بينهما ليس بقليل، لكني أرجح أن النماذج الطولونية متأثرة مباشرة بالنماذج الأموية. مما يشجع على الظن أن هناك حلقة اتصال بين هذه وتلك.

وعلى أية حال، فأياً ما كانت وسيلة الاتصال بين زخارف شباييك الجامع الطولوني ومثيلاتها الأموية في الشام، فإن العلاقة بينهما واضحة. ومن المفيد في هذا الصدد الإشارة إلى أن هناك من يرى أن زخارف شباييك الجامع الأموي بدمشق: تمثل أول أعمال الرقش العربي الهندسي، وأن هذه الشباييك كانت ذات غرض جمالي أكثر منه معماري، وأن تسخير الناحية الجمالية، من أجل الوصول إلى نتيجة عملية - كسر حدة ضوء الشمس - هي ميزة رئيسية للعمارة الإسلامية، قلما تتميز بها غيرها من العمارة الأخرى^(٢٨٧). كما يرى آخرون أنه على الرغم من أن الفنانين الأمويين استوحوا الخطوط العامة لزخارف الشباييك الجصية المفرغة بقصر الحير الغربي، من الموضوعات الزخرفية التي كانت شائعة في الفنون الهلنستية والتدمرية والمسيحية والساسانية، إلا أنهم عملوا على تحويلها تحويلاً هندسياً تاماً. وأن الأسلوب الزخرفي في الفن الأموي، ولّد من هذا التطوير الفني، ووحدت لغة الأشكال العربية في قصر الحير، المفردات اللازمة للتعبير عما يوجد في الروح العربية من إبداع خلاق^(٢٨٨).

أما الزخارف الجصية المحفورة في الجامع الطولوني، فهي تتركز في أشكال متنوعة من الصر، تزين شريطاً يتوج البائكات المطلة على الصحن، وكذلك بين كوشات العقود. ونجد أبدع زخارف هذا الجامع تلك التي تزين إطارات وبوابات عقودها، وإطارات عقود نوافذه وشبائيكه، وإطار محرابه الأصلي، وفي الشريط الذي يدور أسفل سقفه، وكذلك تلك التي تزين تيجان أعمدته المدمجة.

وفيما يتعلق بأشكال الصر التي تشغل الشريط الذي يتوج البائكات المطلة على الصحن، فكل منها عبارة عن إطار مثنى، بداخله شكل وريدة متعددة البتلات، أما الصر التي بين كوشات العقود، فأكثرها ذو إطار مستدير، وبعضها له إطار مربع، ويشغل داخل هذه الصر، وريقات أطراف بعضها مستدير، وبعضها الآخر ذو أطراف مدببة^(٢٨٩) (لوحة ١٤٦، الشكلا ٤٩٥، ٤٩٦). وعلى الرغم من أن أشكال تلك الصر كانت معروفة في الفن الهلنستي والفن العراقي الساساني، فهي في هذا الجامع تذكرنا بأشكال الصر المحفورة على الحجر في واجهة قصر المشتى، الذي يرجع إلى الخليفة الأموي الوليد الثاني (١٢٥ - ١٢٦هـ)^(٢٩٠).

وبخلاف أشكال تلك الصر، فإن الزخارف التي تشغل الإطارات والأشرطة - السابق تفصيل مواضعها - احتوت على زخارف نباتية تميزت بتنوع أشكالها الزخرفية (الشكلا ٤٩٧، ٤٩٨). ومناقشة أصل تلك الزخارف أو مصدر تأثيرها، يعد أمراً ليس بالهين، فقد تنازعت حوله آراء العلماء، وإن كان قد بات من المستقر عليه حالياً، أنها ذات صلة وثيقة بزخارف سامراء الجصية^(٢٩١).

ولهو تسفد قصة طريفة مع محاولة البحث عن مصدر اشتقاق زخارف الجامع الطولوني، وأجد أنه من المفيد الإشارة إلى تجربته تلك، لما لها من أهمية في هذه الجزئة من الدراسة. فقد أعد "هرتسفلد" في عام ١٩١٠، بحثاً نشره في العدد الأول من مجلة الإسلام "Der Islam"، تحت عنوان "نشأة الفن الإسلامي ومشكلة المشتى Genesis"

"der Islamischen Kunst und das Mschatta Problem". درس فيه بعض الزخارف الطولونية، دراسة تحليلية دقيقة، وخرج بنتيجة مفادها. أن موطن هذه الزخارف، ومكان نشأتها إنما هو القطر المصري نفسه. معتمداً في رأيه هذا على بعض النقوش المحفورة في الخشب، التي كانت محفوظة آنذاك بالقسم القبطي بالمتحف المصري، وفي بعض الكنائس القبطية. ولكن بعد أن أتيح له دراسة مكتشفاته الأثرية في سامراء، أقر في دراسته عن "حلية جدران المباني في سامراء وفن زخرفتها". بعدم دقة رأيه السابق، وأن تلك الزخارف الطولونية، متأثرة بزخارف سامراء الجصية^(٣٩١). وزحرت دراسة تلك بتناول العديد من الزخارف الطولونية. التي أكدت على أنها متأثرة بزخارف سامراء الجصية^(٣٩٢)، ونضرب على ذلك مثلاً أشار إليه، وهو الإفريز الكبير الذي يزين كل جدران الجامع الطولوني، فكان قد أطلق عليه اسم "الإفريز الطولوني"، ولكن بعد إجراء حفائره في سامراء، عثر بها على نماذج عديدة منه، في مواضع مختلفة وبمواد مختلفة بالجص والمرمر والخشب والزجاج والرسوم، وبعد أن تأكد له أن موطنه كان في سامراء، ثم انتقل إلى مصر في العصر الطولوني، عاد وغير مسماه إلى "إفريز سامراء"^(٣٩٤).

كما قام فلوري "Flury" بدراسة العلاقة بين زخارف الجامع الطولوني وزخارف سامراء، وأكد على العلاقة الوثيقة بينهما حتى في أدق التفاصيل الزخرفية، واستنتج عن دراسته "أن زخارف الجامع الطولوني، منحدرية بلاشك عن سامراء"^(٣٩٥).

وبالإضافة إلى ما سبق فيشير كريزويل إلى أن هناك حالياً اتفاقاً إجماعياً، على أن زخارف الجامع الطولوني، مشتقة - بكل ما في الكلمة من معنى - تماماً - من زخارف سامراء، ولكن بينما نجد الطرز الثلاثة موجودة في سامراء بشكل منفصل، فإنها في الجامع الطولوني متحدة وممتزجة^(٣٩٦). بل والأكثر من ذلك أنه يرى أن الجامع الطولوني يُعد في كثير من نواحيه. بناءً عراقياً عُرس في التربة المصرية. وأنه لا بد أن عدداً كبيراً من الصناع العراقيين، استخدموا فيه لعمل زخارفه الخشبية والجصية. وأكد على أن هذا أمر لا يدع حشاً، لأن أحمد بن طولون قدم من العراق، فثبته بلاشك ألوف من العراقيين، عندما سمعوا أنه قد تولى السلطة في مصر^(٣٩٧).

ونختتم هذا التصدير لدراسة زخارف الجامع الطولوني بما ذكره بريجز "ويمكننا أن نقول في ثقة واطمئنان أن الجامع الطولوني، عراقي الطراز، من كل الوجوه، وأنه مأخوذ عن نماذج في سامراء وبغداد كانت مألوفة لابن طولون في شبابه"^(٣٩٨).

وعلى الرغم من أن الآراء السابقة قد تجاهلت مواضع شتى تميز بها الجامع الطولوني عن الفن العراقي - خاصة في سامراء - فمما لا شك فيه أن فن هذا الجامع، يعبر وبصدق - كسائر أنواع الفنون الطولونية - عن العلاقة الوثيقة بين الفن الطولوني وفن سامراء. ولكن يجب أن يكون واضحاً في أذهاننا. أنه إن كان قد وصلنا من الفن الطولوني، ما يفيد المحاكاة التامة لفن سامراء. فإن عملاً ضخماً كالجامع الطولوني، كان لا بد أن تظهر فيه ثمة اختلافات عن فنون سامراء، وما كان من المنتظر أن يكون نسخة مطابقة لها، بل هو عمل مصري طُعم بالتأثيرات الفنية الوافدة من سامراء.

وإذا كان الساحت قد رُفص المعالاة في الربط بما بين الجامع الطولوني وفسون سامراء. فإنه لايميل أيضا الى محاولة التقليل عن شان تأثير فنون سامراء فيه. وعلى أية حال ففي الزخارف التي تزين الشريط الذي يدور حول إطارات عقود وأعلى دعامات الجامع (لوحة ١٤٧). نرى فرعاً نباتياً متموجاً، تتخلله عاقيد وأوراق عنب بسقة. وكذلك أوراق بباتية في وضع رأسي. ويلاحظ أن في رواياه وزوايا أوراق العنب ثقبوب. كما نجد بين هذه الزخارف خطوطاً لولبية على شكل حرف (S)، كما يلاحظ في هذه الزخارف، الارتباط الوثيق بين أوراق وعاقيد العنب (شكل ٤٩٩). وجميع هذه الزخارف كانت معروفة ومألوفة الاستعمال في سامراء^(٤٩٩) (الأشكال ٥٠٠-١-٥٠٠-١-٥٠٠). وذلك بالإضافة إلى أنها مزيج ما بين طرازي سامراء الأول والثاني^(٥٠٠).

ونجد في الشريط الذي يدور أسفل سقف الجامع، زخرفة قوامها عنصر مكرر يشبه ورقة شجر منسقة محزوزة في الوسط بحز رأسي، ويفصل كل ورقة عن جارتها من أعلى نقطتان غائرتان في الجص، بينما تتصل كل ورقتين من أسفل بدائرة مركزها غائر في الجص (لوحة ١٤٧). ويرى فريق من العلماء أن أصل هذه الزخرفة مصري فرعوني، ويرى فريق آخر أنها وجدت في العراق قبل الإسلام وبعده، وأنها استعملت في زخارف سامراء، ومنها انتقلت إلى مصر في الجامع الطولوني. وهناك اتجاه ثالث وفق بين الرأيين السابقين، إذ يرى أن هذه الزخرفة انتقلت من مصر إلى العراق قبل الإسلام، ثم عادت بعد ذلك إلى وطنها الأصلي على يد أحمد بن طولون^(٥٠١).

ويظهر في أحد شبائيك جدار قبلة الجامع الطولوني، نموذجٌ لزخرف نباتي صاعد (شكل ٥٠٢)، يذكرنا في هيئته بأسلوب الزخرف النباتي الصاعد في زخارف سامراء، والذي كان يتميز بأن الزخارف فيه تكون فوق بعضها بصورة رأسية^(٥٠٢) (شكل ٥٠٣). ومن ناحية أخرى فنجد في المساحات الأكثر اتساعاً في الجامع الطولوني - وهي المحصورة بين العقود أعلى الدعامات - أنه ظهر فيها بشكل قاطع زخارف من طراز سامراء الثاني، وذلك بالإضافة إلى عناصر أخرى من طراز سامراء الأول، متمثلة في ورقة العنب المحاطة بفرغ نباتي^(٥٠٣) (لوحة ١٤٨). وهو أمر يؤكد أن كلا الطرازين الأول والثاني وجدوا مجتمعين في الزخارف الجصية بهذا الجامع^(٥٠٤).

وإذا كانت ورقة العنب المحاطة بفرغ نباتي في الزخارف السابقة (لوحة ١٤٨)، تذكرنا بهيئتها في زخارف طراز سامراء الأول^(٥٠٥)، (شكل ٥٠٠)، وهيئة الأوراق النباتية المحورة المملوءة بنقاط صغيرة. تذكرنا بمثيالاتها في طراز سامراء الثاني^(٥٠٦). فيلاحظ أيضاً أن هذه الزخارف، محصورة داخل أشرطة، مشغولة بحبيبات اللؤلؤ، في هيئة مألوفة لتقسيمات تلك الزخارف في سامراء^(٥٠٧) (الشكلان ٥٠٠، ٥٠٣). كما يلاحظ أيضاً أن المساحة الرئيسية في الجزئية - موضع الدراسة - (لوحة ١٤٨)، مقسمة إلى أشكال معينة، شغلت أجزاؤها الداخلية والخارجية بالزخارف النباتية. وغنى عن البيان أن هذا الأسلوب من الزخرفة كان من خصائص زخارف سامراء الجصية^(٥٠٨) (الأشكال ٤٢٥-٤٢٧). أما الزخارف التي تزين بواطن عقود الجامع الطولوني (اللوحتان ١٤٩، ١٥٠).

فيشغل باطن كل عقد منها. شريط عريض في المنتصف. محصور داخل حافتين ضيقتين. ويشغل بعض الأشرطة العريضة. خطوطاً متداخلة. مكونة أشكالاً هندسية على هيئة مربعات ومسدسات ومثمنات. بالإضافة إلى أشكال نجمية وبتينات (لوحة ١٥٠). أما البعض الآخر فيشغله دوائر متقاطعة (لوحة ١٥٠. الشكلان ١٥٠٤. ب). تذكرنا بتلك التي تزين بعض شبائيك الجامع (شكل ٤٩٣). والتي لها صلة في تكوينها بزخارف المصبغات الرخامية. في المسجد الجامع بدمشق^(٤٠٩) (شكل ٤٩٤).

وربما كانت زخارف بواطن هذه العقود. أقل أنواع زخارف الجامع الطولوني. ارتباطاً بزخارف سامراء، وربما دعا ذلك الأمر بعض العلماء أن يربطوا بينها وبين الفن البيزنطي والقبضي، ولكنهم لم ينكروا أن مثل هذه الزخارف كانت موجودة أيضاً في الفن العراقي^(٤١٠)، وفي سامراء على وجه التحديد، إلا أنها لم تكن في هذه المدينة بنفس التعقيد والازدهار الذي كانت عليه في الجامع الطولوني^(٤١١).

وأياً كان الأمر فليس أدل على الصلة بين زخارف بواطن عقود الجامع الطولوني، وزخارف سامراء، أن التكوينات الهندسية في بواطن هذه العقود، مُلئت بنماذج زخرفية متنوعة، تنتمي إلى طراز سامراء الثاني^(٤١٢).

وفيما يتعلق بالكتابات في الجامع الطولوني. فقد لوحظ أن نصه التأسيسي منقوش في نوع من الرخام شديد الصلابة (لوحة ١٤١). وقد غطيت سطوحها بصبغ أسود مشمع، على نفس النحو الذي فعله من قبل "أحمد بن محمد الحاسب" في الجزء الثامن من كتابه مقياس النيل، حين طلاه باللازورد المشمع^(٤١٣).

أما الكتابة التي على الإزار الخشبي، الذي يدور أسفل سقف الجامع، فقد نفذت بطريقة القطع المائل. تلك الطريقة التي سادت في زخرفة الأخشاب في مصر خلال العصر الطولوني^(٤١٤)، والتي سبق الإشارة - في غير موضع - إلى أنها من أهم التأثيرات الفنية السامرية التي ظهرت في مصر خلال هذا العصر.

وبالإضافة إلى ما سبق فإن هناك قرائن أخرى في الجامع الطولوني، تعين أيضاً على التحقق من قدر ومصدر التأثيرات الفنية الوافدة عليه. ومنها مئذنته، والمواد الخام المستعملة فيه.

وفيما يتعلق بالمئذنة الحالية بالجامع (لوحة ١٤٦). فقد أثير حولها جدل واسع بين العلماء، فمنهم من يرى أنها ترجع بأكملها إلى أعمال السلطان لاجين بالجامع سنة ٦٩٦ هـ، ومنهم من يرى أن بها جزءاً أصلياً. وهو المكون من المربع والجزء الاسطوانى الذى يعلوه - أى الجزئين الذين يحتويان السلم الحلزونى حولهما من الخارج. ولكن بات من المستقر عليه أن المئذنة بأكملها ترجع إلى إصلاحات السلطان لاجين في الجامع، وأن فكرة السلم الحلزونى الخارجى فيها، اقتبس عند إعادة البناء من بقايا المئذنة الأصلية، التي كانت قد بنيت في الأصل على نمط المئذنة الملوية بالجامع الكبير بسامراء (شكل ٥٠٥). ومئذنة مسجد أبى دلف بنفس المدينة^(٤١٥).

وكون المئذنة الأصلية بجامع ابن طولون. عملت على غرار مئذنة الجامع الكبير

سامراء - الملوية - أمر أكدته بعض المصادر التاريخية^(٤١٦). كما أكدت أيضاً أن أحمد بن طولون وضع بنفسه تصميم مئذنة جامع^(٤١٧)، وذلك عن طريق درج من كاغد - ورق مشمع - ، لفه بطريقة حلزونية، بحيث يخرج بعضه ويبقى بعضه في يده، راعياً في ذلك أن تكون هذه المئذنة شبيهة بمئذنة جامع سامراء^(٤١٨).

أما بالنسبة للمواد الخام التي استعملت في الجامع الطولوني، فقد بنى من الآجر، وكسى بطبقة سميكة من الملاط، تعلوها طبقة أخرى بيضاء من الجص، والتي نفذ عليها الزخارف^(٤١٩). وتلك المواد بعينها هي التي كانت سائدة في المنشآت العراقية، بوجه عام، ونخص منها منشآت سامراء على وجه الخصوص، صاحبة التأثير الأول على الفن الطولوني عامة.

ومن الأمور المهمة التي لها مغزى خاص أيضاً، هي جنسية المهندس الذي وكل إليه عمل الجامع الطولوني، وكذلك الصانع والحرفيين الذين شاركوا فيه.

وورد في بعض المصادر التاريخية أن مهندس هذا الجامع "رجل نصراني حسن الهندسة حاذق فيها"^(٤٢٠)، ولم يرد ما يفيد جنسية هذا المهندس، ومن ثم فُتح باب الاجتهاد في ذلك، فاعتقد البعض أنه كان مسيحياً قبطياً^(٤٢١)، واعتقد آخرون أنه كان بيزنطياً. والحل أن المصادر التاريخية عودتنا أن تنعت من هو مسيحي مصري بـ "قبطي" والبيزنطي بـ "الرومي"، ولو كان مهندس هذا الجامع أياً من هاتين الجنسيتين لما فات عليها أن تذكر أنه كان "قبطياً" أو "رومياً"^(٤٢٢).

وواقع الأمر أن المتأمل للجامع الطولوني، بتفاصيله وعناصره المعمارية والزخرفية، ومواد بنائه، لا يستطيع إلا أن يسلم بأن هذا المهندس كان عراقياً^(٤٢٣)، وربما يشكك البعض في هذا الرأي، على أساس أنه ظهر في هذا الجامع، ثمة خصائص مصرية محلية، أو أن العناصر الزخرفية السامرائية فيه، قد أصابها بعض التحور والتطور، عن مثيلاتها في سامراء^(٤٢٤).

والحق أن وجود ثمة اختلافات في الجامع الطولوني، عما هو سائد في سامراء، يتوارى - بكل ما في الكلمة من معنى - أمام جوانب الاتفاق فيه مع الفن العراقي السامرائي. ولكن ليس معنى تأثير سامراء القوي على الجامع الطولوني، أن هذا الجامع كان هندسة وبناء وزخرفة، صورة منقولة من سامراء. ولا ينبغي أن يُفسر ما تميز به الجامع الطولوني عن منشآت سامراء، بأن مهندس لم يكن عراقياً، فهل كان من المنتظر أن مثل هذا المهندس الذي وكل إليه بناء الجامع الطولوني، أن يجمد تفكيره على ما رآه في سامراء فحسب؟ بل من الطبيعي أن مهندساً "حسن الهندسة حاذق فيها"، أن يكون دائم التجديد والتطور، ومن حسن الهندسة والحدق فيها أيضاً، أن يضيف إلى خبراته السابقة، ما استجد عليه في البيئة المصرية المحلية، خاصة إذا كان أمضى فيها فترة أطاحت له ذلك.

وإذا عدنا مرة أخرى لما أشارت إليه المصادر التاريخية، بأن مهندس هذا الجامع كان نصرانياً، وفي ضوء الأدلة المادية التي تؤكد أن هذا المهندس لم يكن أبداً قبطياً^(٤٢٥) فهل يعني هذا أن ذلك المهندس كان مسيحياً عراقياً؟

وواقع الأمر أن الباحث وإن كان يميل إلى الاعتقاد بأن هذا المهندس كان عراقياً، فإنه ينظر بعين الشك إلى أنه كان مسيحياً. ولنا أن نتساءل، هل عُدِمَ المهندسون المسلمون، حتى يلجأ أحمد بن طولون، إلى أن يستدعى مهندساً مسيحياً لكي يعمر بيتاً من بيوت الله؟

ويبدو أن قصة هذا المهندس المسيحي مختلفة من أساسها^(٤٦٦)، فكيف لنا أن نتصور أن ابن طولون يبلغ به الحال أن "تعذب قلبه بالفكر" لأن جامعته يحتاج إلى ثلاثمائة عمود، لم توجد إلا في الكنائس الخربة بالأرياف والضياح، ويقف عاجزاً أمام رغبته في إتمام جامعته، ورفضه أن يحمل تلك الأعمدة من الكنائس - الخربة - حتى أشار عليه ذلك المهندس النصراني باستعمال الدعامات^(٤٦٧).

فما هو الإبداع الذي أتى به ذلك المهندس النصراني في استخدام هذه الدعامات، ألم تكن معروفة في الجامع الكبير بسامراء. وقرينة أبي دلف في نفس المدينة، فهل كان مهندس هذين الجامعين نصرانياً أيضاً؟!

وعلى أية حال فهناك اتجاه لدى بعض العلماء يتقصد بأن مهندس الجامع الطولوني، هو نفسه "أحمد بن محمد الحاسب" ذلك المهندس الذي وفد من العراق إلى مصر، وأنشأ بها مقياس النيل بالروضة سنة ٢٤٧هـ^(٤٦٨).

ومن ناحية أخرى فيبدو أن هناك فنانين عراقيين آخرين قد شاركوا أيضاً في هذا الجامع، خاصة في عمل زخارفه الجصية والخشبية، والتي جاءت بصورة مشابهة إلى حد بعيد مع زخارف سامراء، حتى أننا وجدنا في زخرفة إحدى حشواته الخشبية (لوحة ٥٢) تطابقاً مع زخارف حشوة خشبية من سامراء (شكل ٢٩١). إلى الحد الذي لم يُستبعد فيه أن يكون صانعهما فناناً واحداً^(٤٦٩). ومن المعتقد كذلك أن هناك كثيراً من الفنانين والصناع المصريين، قد شاركوا أيضاً في هذا الجامع^(٤٧٠).

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا اسمان لنجارين، شاركا في العمل بهذا الجامع وقد وجد هذان الاسمان، على أجزاء من سقف الجامع القديم^(٤٧١). وكان أحدهما يدعى "محمد بن عينو"، الذي وجد اسمه مكتوباً بخط كوفي على ظهر ألواح الإزار الكوفي، وعلى بعض أجزاء السقف، وعلى الرغم من أن توقيعه خال من ذكر صناعته، فمن المرجح أنه كان نجاراً، أو أوبمجياً اشتغل في حفر الكتابة الكوفية^(٤٧٢)، التي تزين الإزار الذي يدور أسفل سقف الجامع.

وفيما له صلة بالتأثيرات الفنية الوافدة على الجامع الطولوني، فلم يفت على "أقطاي أصلان آبا" أن يتحدث عن هذا الجامع. ضمن دراسته لفنون الترك وعمائرهم^(٤٧٣)، ومما ذكره "ومن الخطأ القول أن جامع ابن طولون الذي استغرق ثلاث سنوات في بنائه (٨٧٦-٨٧٩م)، والذي تصل أبعاده إلى ١٢٢ × ١٤٠ متراً، نظيراً وشيهاً لمسجد المتوكل في سامراء. إنه طبعاً كالمساجد في سامراء والمساجد في المدينة الأصلية التي يعود إليها ابن طولون وهي بخاري. من حيث كونه مثلها، مبني بالطوب. وواجهات وبطون عقودها والحافات العليا لجدرانها. مغطاة بطبقة سميكة من الزخارف الجصية البيضاء، فضلاً عن أنها

تضم حول [حوالى] ستين شكلاً من التعبيرات الزخرفية المختلفة^(٢٤).

فهل يفهم مما ذكره "أصلان آبا" إلى جانب إشارته إلى العلاقة التى جمعت بين جامع ابن طولون، وجوامع سامراء، أنه يحاول أيضاً أن يجد له صلة مع جوامع بخارى- المدينة الأصلية التى يعود إليها ابن طولون-. وواقع الأمر أن محاولة إيجاد صلة بين الجامع الطولونى وجوامع بخارى، أمر يكاد أن يكون مستبعداً. وإذا كانت الدراسة قد عادت ببعض المظاهر الفنية الطولونية- خاصة بالنسبة للزخارف الجصية^(٢٥) - إلى أصول تركية، فقد أكدت أنه لا يجوز اعتبار تلك المظاهر الفنية، تأثيراً تركياً مباشراً على مصر. بل إنها وفدت إليها بلاشك عن طريق سامراء.

ومن ناحية أخرى فيصعب الاعتقاد بوجود تأثير تركى مباشر على مصر فى العصر الطولونى، لمجرد أن ابن طولون، كان بخارى الأصل، فمما لاشك فيه أن صلة ابن طولون بـ سامراء - المزخمة بالتأثيرات التركية - كانت أقوى من صلته ببخارى، بل لعل ابن طولون ذلك الأمير التركى الأصل، لم يأتأ بقدميه، هو أو أى من خلفائه، أراضى بخارى فى يوم من الأيام.

وقبل أن نختم الحديث عن التأثيرات الفنية الوافدة على الجامع الطولونى، فإذا كان البحث قد أكد على تشبعه بالتأثيرات العراقية، وخاصة السامرائية، فإن قول بعض العلماء بأن سبب ذلك يرجع إلى "أن مصر العربية ربما لم تكن قط خالقة للفن"^(٢٦)، أمر غير مقبول ومفروض كلية. فليس من الانصاف أن يُذكر أمر خطير الشأن- كهذا- فى مثل هذه العبارة. والباحث يتساءل بدوره هل قام صاحب هذا الرأى بدراسة تحليلية دقيقة لكل كبيرة وصغيرة فى الفن المصرى الإسلامى ليخرج بهذه النتيجة؟

ربما كان هذا العالم وغيره من المستشرقين- أصحاب مثل هذا الرأى- خبراء فى الفنون الإسلامية، ملكوا ناصيتها، وألفوا مجلدات ضخمة فيها، لا نملك إلا أن ننظر لها بكل تقدير، ولكن لاشك أنهم افتقروا إلى فهم روح الدين الإسلامى وخصائص العروبة، ومن ثم افتقدوا أهم الحلقات الرابطة للفن الإسلامى، أينما كان فى مصر أم التركستان، فى العراق أو السودان، فى اليمن أو الأندلس، فى الهند أو المغرب... الخ. ولعل الباحث لا يحيد عن الحق، إذ قال إنه على الرغم من أن الدراسة التى يتصدى لها، تنصيب على التأثيرات الفنية الوافدة على مصر الإسلامية، إلا أنها أتاحت له أن ينتقل بين جنبات الفن الإسلامى فى كل قطر من أقطار الأمة الإسلامية، فلم يجد ما يمكن أن يطلق عليه، موطن الفن الإسلامى، إلا الرقعة التى امتدت عليها تلك الأمة الإسلامية.

ولكن إحقاقاً للحق فإن هنالك أقطاراً بعينها، اضطلعت بدور أكثر خصوصية فى الفن الإسلامى، ولعل أهم تلك الأقطار. هما الشام والعراق. ولكن خصوصيتها ترجع فى المقام الأول، إلى كونهما مركزى للخلافة الإسلامية. ومن ثم فهما مركز الإشعاع الحضارى والفنى لسائر أقطار الأمة الإسلامية. ثم إن المتأمل لفنى هذين القطرين، فلن يستطيع إلا الإقرار- كما سبقت الإشارة- أنه لا موطن للفن الإسلامى، إلا العالم الإسلامى. فما تشكل وصبغ فنا هذين القطرين، إلا بنظام "الليتورجيا"، الذى أتاح لمركز الخلافة. أن يستعين بأمره فنانى

العالم الإسلامي. فغرسوا عصارة فن أقطارهم، في مركز الخلافة: الذي تجمعت فيه سائر الأساليب الفنية الإسلامية، وانصهرت في بوتقة واحدة. مع الأساليب الفنية المحلية. ثم أعيد بنائها من مركز الخلافة؛ الذي كان محورياً للالتقاء. ومصدراً للانطلاق في آن واحد.

لقد كان الجامع الطولوني وبحق مفعماً بالموثرات العراقية السامرية، ولكن لم يكن أبداً وبأية حال، صورة مكررة لأي من جامعي سامراء، لا تخطيطاً ولا زخرفة. فقد وزعت بلاطات أروقتها بطريقة تختلف عن توزيعها في جامع سامراء الكبير، وجامع أبي دلف^(٤٣٠). كما أن نظام ترتيب واجهاته، لم يظهر في أي من جامعي سامراء، بل هو مشتق من واجهات جامع عمرو بن العاص، التي ترجع إلى أعمال عبد الله بن طاهر سنة ٢١٢ هـ. أما الشرافات التي تتوج جدرانها، فليس لها نظير لا في شرق العالم الإسلامي ولا غربه.

أما فيما يتعلق بالزخارف الجصية فيه، فهي وإن كانت تتبع طرز سامراء الثلاثة. فيلاحظ - كما سبقت الإشارة - أنها كانت في الجامع الطولوني متحدة ومتميزة، بينما كانت في سامراء منفصلة^(٤٣١)، أو نادراً ما توجد ممتزجة^(٤٣٢). كما وإن كانت تلك الزخارف في مجموعها مشتقة من سامراء، فقد ظهرت فيها أيضاً ثمة عناصر تنتمي إلى الفنون الهلنستية والقبطية، فضلاً عن أن هناك عناصر أخرى تكاد تكون من خصائص العصر الطولوني، رغم صلتها بزخارف سامراء^(٤٣٣).

ومن ناحية أخرى، فقد اتضح من خلال مقارنة زخارف الجامع الطولوني، وزخارف سامراء، أن زخارف الجامع الطولوني، تميزت بأنها في مرحلة أكثر تطوراً من طرز سامراء الثلاثة؛ بالإضافة إلى أن زخارف الجامع الطولوني كانت جميعها منفذة باليد^(٤٣٤). ولم يُتبع فيها طريقة الصب الآلي في زخرفة الجص، التي كانت مستعملة في إحدى مجموعات سامراء الجصية، ومن ثم لم يظهر على التعبير الفني فيها الآلية والجمود، التي كانت تميز تلك المجموعة الزخرفية السامرية^(٤٣٥).

وأخيراً نستطيع أن نختم دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الجامع الطولوني، بأنه رغم تعدد المصادر الفنية فيه. فإن ما لا نستطيع نكرانه. أن رجال الفن الطولوني، قد أثبتوا مهارة وقدرة فائقة في تنسيق الأشكال المقتبسة، فأخرجوها في صورة جديدة تبدو كأنها مبتكرة. وأن الأشكال الزخرفية فيه، لم تجتمع في أي أثر معماري آخر، حتى في سامراء - صاحبة التأثير الأول فيه -، بمثل المظاهر والعناصر التي اجتمعت في هذا الجامع^(٤٣٦).

دير السريان:

يوجد في هذا الدير الذي يقع في وادي النطرون. كنيسة صغيرة، عبارة عن قاعة. تُعرف باسم كنيسة العذراء، احتوت على زخارف جصية تُنسب إلى سنة ٣٠٢ هـ/٩١٤ م^(٤٣٧)، وجدران هذه الكنيسة زُيّنت باطارات وحشوات مسطحة. تنتشر داخلها وفيما حولها زخارف جصية، يرى "فريد شافعي" أن "معظمها من النوع النباتي المتطور من الطراز الثالث السامري"^(٤٣٨). كما ذكر عنها "ومما يثير الاهتمام أن هذه الزخارف أوثق صلة بذلك الطراز الثالث من زخارف جامع ابن طولون نفسه"^(٤٣٩). وهو قول مماثل لما كان قد أكد عليه "هرتسفلد" مسبقاً. حيث أشار إلى أن الزخارف الجصية في هذا الدير ذات "ارتباط وثيق

بالطراز الثالث في سامراء^(٤٧)، بل وذكر عنها "هذه الزخارف متأثرة بالطراز الثالث إلى حد يفوق حد تأثير زخارف سامراء نفسها"^(٤٨).

وبلاحظ مما سبق أن "فريد شافعي" اتفق مع "هوتسفلد" في انتماء معظم زخارف دير السريان إلى طراز سامراء الثالث، رغم أن الطراز الثالث الذي يقصده "هوتسفلد"، يعادل الطراز الأول (A) في التقسيم الذي سار عليه "فريد شافعي"^(٤٩)، واتفق على صحته القاسم الأعظم من العلماء^(٥٠). وإن كان يؤخذ في عين الاعتبار أن الزخارف الجصية في هذا الدير لم تقتصر على طراز سامراء الثالث - في التقسيم القديم - أي الطراز الأول في التقسيم الجديد، بل دخلت عليه ثمة عناصر من الطرازين الآخرين، واتحدت مع بعضها بصورة فريدة لم يسبق لها مثيل^(٥١).

وأياً كان الأمر فمن الثابت انتماء زخارف دير السريان إلى الزخارف الجصية في طراز سامراء، وقد أكد "فلوري" على أنه من السهل أن نعرف أن زخارف هذا الدير، ترجع - كزخارف الجامع الطولوني - إلى نفس المصدر الفني العراقي، وقد أتى بعدة أمثلة تؤكد ما ذهب إليه، منها نقشاً يمثل شريطاً يحتوى على زخارف نباتية (شكل ٥٠٦)، ولرى من بينها أربع أوراق عنب في وضع رأسي، وقد ضمها فرع نباتي متسلق، ويلاحظ تلك الثقوب في زوايا هذه الأوراق، كما يلاحظ أنه وضع بداخل ورقة العنب التي بأسفل الشريط، زخرفة عبارة عن نصف مروحة نخيلية^(٥٢). وورقة العنب المحاطة بفرع نباتي، كانت شائعة الاستعمال في سامراء (شكل ٥٠٠)، ونجد في زواياها أيضاً نفس الثقوب (الشكل ٥٠٠، ٥٠١- أ)، كما أن ورقة العنب المشغول داخلها بنصف مروحة نخيلية، كانت أيضاً من مميزات زخرفة أوراق العنب في سامراء (الشكلان ٥٠١ هـ، و).

وإذا كان في الوصف السابق ما يشجع على الاعتقاد بأنه ظهر في الزخارف الجصية بدير السريان تواجد قوى لطراز سامراء الأول^(٥٣) أو الطراز الثالث - حسب تصنيف هوتسفلد - فبماذا يمكن أن نفسر ما ذكره بأن هذه الزخارف متأثرة بذلك الطراز إلى حد يفوق حد تأثير زخارف سامراء نفسها^(٥٤). وإذا كان "هوتسفلد" قد فسر ذلك قائلًا: "ويتفق هذا الأمر مع قدم هذا الدير"^(٥٥). فمما لاشك فيه أننا أمام معضلة ليس بالهين الوقوف على حلها. فهل معنى ذلك أن زخارف هذا الدير، لا تنتمي كما اتفق عليه إلى بداية القرن الرابع الهجري / ١٠م، وترجع إلى تاريخ أقدم من ذلك؟!.

ومن المعروف أن دير السريان أو الدير السوراني أو الدير السوري، أنشئ كغيره من أديرة وادي النطرون في القرن الرابع الميلادي، وأنه كان به عند تأسيسه جماعة من الرهبان السوريين، الذين سمي هذا الدير باسمهم^(٥٦)، إلا أن هذا الدير تعرض لعمليات هدم وإعادة بناء وإدخال تعديلات عليه في أزمنة مختلفة^(٥٧)، ومن ثم فإن كان من المستبعد رد الزخارف التي تزين جدرانها، إلى وقت تأسيسه، فإننا نتساءل ما إن كان من الممكن ردها إلى ما بعد ذلك بقليل؟ وفي هذه الحالة هل كان لهؤلاء الرهبان السوريون دور في تلك الزخارف؟

وإذا كان هذان السؤالان لا يزالان مطروحين للمناقشة، فلا نملك حالياً إلا الاستناد

على ما اتفق عليه سائر العلماء. بأن زخارف هذا الدير تنتمي إلى بداية القرن الرابع الهجرى / ١٠ م. وخاصة أن به عدة عناصر وظواهر زخرفية. تتفق مع مثيلاتها في الجامع الطولونى وفي سامراء نفسها، منها على سبيل المثال أوراق العنب المثقوبة الزوايا. المحاطة بفرع نباتى (شكل ٥٠٦)، والتي سبقت الإشارة إلى أنها ظهرت في زخارف الجامع الطولونى (شكل ٤٩٩)، وكذلك في زخارف سامراء (الأشكال ٥٠٠، ٥٠١- و). كما ظهر في هذا الدير أيضاً ورقة العنب المشغولة بنصف مروحة نخيلية، على نفس النحو الذى وجد في سامراء. وذلك بالإضافة إلى أشكال المراوح النخيلية المزخرفة بالنقش، بنفس أسنوب زخارف سامراء أيضاً^(٤٥٨).

وبالإضافة إلى ما سبق فيلاحظ أن جدران كنيسة الصدراء بوادى النطرون. قد زخرفت بحنايا مجوفة على نظام المحاريب الإسلامية. ونرى بصفة خاصة في جدارها الشرقى، حنية - محراب - كبيرة في الوسط، يكتنفها من الجانبين حيتان صغيرتان. وعلى الرغم من أن هذه الحنية الوسطى هي أكبر الحنايا في هذا الجدار، فيرى بعض العلماء أنها لا تعد ضمن الهياكل المسيحية، إذ أن حجمها وتكوينها وزخرفتها، لا يزيد عن كونها على هيئة أحد محاريب المساجد، مما يشجع على الاعتقاد بأن من قام بعمل هذه الحنية - المحراب - والحنايا الأخرى في بقية الجدران، وما يعلوها ويحيط بها من زخارف جصية - ذات الطابع السامرائى - ما هو إلا فنان مسلم^(٤٥٩).

ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن كل حنية - محراب - من الحنايا السابقة، يكتنفها عمودان، على نفس النحو الذى ساد في المحاريب الإسلامية، وخاصة في سامراء، كما أن يُيجان هذه الأعمدة (شكل ٥٠٢)، من نفس نوع التيجان الكأسية أو الناقوسية، التى استخدمت في الأعمدة المدمجة بالجامع الطولونى. وسبقت الإشارة إلى أنها ظهرت في مقياس النيل بالروضة (٢٤٧ هـ) بتأثير من سامراء.

واتفاق زخارف دير السريان مع زخارف سامراء من ناحية، والزخارف الطولونية من ناحية أخرى، بالإضافة إلى ظهور بعض العناصر المعمارية الإسلامية فيه، إنما يؤكد ما ذهب إليه الدراسة في غير موضع، أنه لم يكن هناك انفصام في بنية الفن بمصر خلال العصر الإسلامى، فقد خضعت زخارف المنشآت المسيحية في مصر، لنفس الظروف والعوامل التى أحاطت بالفن الإسلامى.

ومن الجدير بالذكر أن هناك ثمة إشارة تقييد بأن الزخارف الجصية في الدير السريانى، متأخرة عن عصر ابن طولون، وترجح أن يكون فنانون مصريون قد قاموا بعمل تلك الزخارف. بعد أن بلغت صناعة الزخارف الجصية مرحلة متقدمة في العصر الطولونى. كما تشير في الوقت نفسه إلى أن عمالاً من نصيبين^(٤٦٠) قد اشتغلوا أيضاً في هذا الدير بعد وفاة ابن طولون (٢٧٠ هـ) بخمس سنين^(٤٦١). وربما كان في مشاركة هؤلاء الفنانين العراقيين. ما يجعلنا نتساءل - على استحياء - هل من الممكن أن يعوّل اليهم ذلك الارتباط الوثيق بين الزخارف الجصية في هذا الدير. وطرز سامراء؟!.

ج- العصر الفاطمي : (٣٥٨-٥٦٧هـ)

- الجامع الأزهر^(٤٦٣) : (٣٥٩-٣٦١هـ)

يعد الجامع الأزهر، أول جامع أنشأه الفاطميون في مصر، وقد شرع القائد جوهر الكاتب في بنائه يوم السبت، الموافق ٢٤ من جمادى الأولى سنة ٣٥٩هـ، وأكمل بناءه في ٩ رمضان سنة ٣٦١هـ^(٤٦٣).

وكان هذا الجامع يتكون وقت إنشائه من صحن تحيط به ثلاثة أروقة - رواق القبلة والرواقان الجانبيان - وكان رواق القبلة يتكون من خمسة بلاطات، يتوسطهما مجاز قاطع يصل ما بين الصحن إلى المحراب، وكان ببلاطة المحراب ثلاث قباب، إحداها أمام المحراب، والأخرى في طرفي هذه البلاطة، أما الرواقان الجانبيان فكان كل منهما يتكون من ثلاث بلاطات^(٤٦٤).

ومن المعتقد أنه كان لهذا الجامع ثلاثة مداخل محورية^(٤٦٥)، وأن المدخل الرئيسي له، والذي يقع في منتصف الواجهة الغربية، كان من النوع "البارز" Monumental Entrance"، وكانت تعلوه منارة الجامع^(٤٦٦).

وقد تعرض هذا الجامع لتكملات وإضافات وإصلاحات وترميمات متعددة، استمرت عقب إنشائه بقليل حتى وقتنا الحالي، وكان لكثير منها اثره السيئ على هذا الجامع، حيث أفقده كثيراً من عناصره المعمارية والزخرفية الأصلية.

وقد مر هذا الجامع في العصر الفاطمي، بعدة تكملات وإضافة، وتعد تكملات الخليفة العزيز بالله سنة ٣٧٨هـ، أبرز هذه التكملات، أما الإضافة فقد تمت في عهد الخليفة الحافظ لدين الله (٥٢٦-٥٤٤هـ). ونظراً لأن تلك الإضافة وقعت في أواخر العصر الفاطمي، وحرصاً على التسلسل التاريخي في الدراسة فسوف نرجئ تناولها، حتى يحين موقعها التاريخي.

وتتركز الزخارف الأصلية في هذا الجامع، في تلك الزخارف النباتية والهندسية والكتابية، المحفورة في الجص، والتي تزين عقود وجوانب مجازة القاطع (الشكلان ٥٠٨، ٥٠٩، اللوحتان ١٥٢، ١٥٣)، وحول شبابيك جدار القبلة (لوحة ١٥٤)، وكذلك تلك الزخارف التي تزين طاقية محرابه^(٤٦٧) (شكل ٥١٠).

وبعد هذا الوصف الموجز للأجزاء الأصلية في الجامع، فسوف نتبع التأثيرات الفنية الوافدة عليه، ولكن يبدو أن الأمر سيتطلب عدم الاقتصار في الدراسة على العناصر الزخرفية، إذ أن كثيراً من العناصر المعمارية لها مدلولاتها الخاصة في توضيح قدر هذه التأثيرات الفنية ومصدر وفودها.

* المجاز القاطع:

كان المجاز القاطع من السمات المميزة لعمارة المساجد بشمال أفريقيا، حيث نجده مستخدماً في المسجد الجامع بالقيروان (٢٤٨هـ) ^(٤٦٨). وفي المسجد الجامع بتونس - جامع الزيتونة - ٢٥٠هـ ^(٤٦٩). وفي مسجد القرويين بفاس ٣٤٥-٣٤٥هـ ^(٤٧٠). وغير ذلك ^(٤٧١). ومن ثم فليس هناك من شك في أنه تأثير فني وفد مع الفاطميين من شمال أفريقيا، رغم أن ظهوره الأول كان مبكراً في بلاد الشام. حيث وجدناه في الجامع الأموي بدمشق ٨٢-٩٦هـ. وفي مسجد الحير الغربي ١١٠هـ ^(٤٧٢). أي أنه انتقل من شرق العالم الإسلامي إلى غربه. وظهر في مصر بتأثير من غرب العالم الإسلامي.

* القبة أمام المحراب وحنياتها الركنية:

إن أسلوب وضع قبة أمام المحراب، هي سنة أخرى لاشك ظهرت في الجوامع الأزهر، بتأثير من شمال أفريقيا، إذ كان هذا النظام يتبعاً في بعض جوامعها، ومنها جامع سوسة ٢٣٦هـ، وجامع القيروان ٢٤٨هـ، وجامع الزيتونة ٢٥٠هـ ^(٤٧٣).

وكانت منطقة الانتقال في هذه القبة تتكون من أربع حنيات ركنية، واحدة في كل ركن من أركانه، كما هو الحال في الجوامع المغربية المذكورة عالية ^(٤٧٤)، وإن كان يلاحظ أيضاً أن الأمثلة الأولى لظهور الحنيات الركنية في العمارة الإسلامية. كانت في العراق. حيث ظهرت في بعض أجزاء قصر الأخيضر ١٦١هـ ^(٤٧٥). وفي باب العامة بقصر الجوسق الخاقاني بسامراء ٢٢١هـ، أي أن القباب والحنيات الركنية انتقلت هي الأخرى من شرق العالم الإسلامي إلى غربه، ولم تظهر في مصر إلا بعد قدوم الفاطميين إليها ^(٤٧٦).

* حجرة المنبر:

كان بالجامع الأزهر عند إنشائه حجرة خاصة بجوار المحراب، خصصت ليوضع بها المنبر ولا يخرج منها، إلا عند الحاجة إليه في الخطبة. وهي ظاهرة أخرى نقلها الفاطميون من شمال أفريقيا، حيث كان في جوامع الزيتونة وصفاس والمنستير وغيرها، حجرة خاصة بجوار المحراب، يوضع فيها المنبر عن طريق عجل. ولا يخرج إلا عند خطبة الجمعة والعيد ^(٤٧٧).

* المجموعة التي تعلو تيجان الأعمدة:

من المعروف أن تيجان أعمدة جامع الأزهر. كانت منقولة من عمائر قديمة ^(٤٧٨)، ولذا أضيفت فوق تيجانها حداثات. لمعالجة قصر بعض الأعمدة واختلاف ارتفاعاتها، ويعلم هذه الحداثات طنف وتدنوها قروم. وهذه المجموعة المكونة من ثلاثة عناصر. تعتبر - كما يرى بعض العلماء - ابتكاراً إسلامياً مغرباً، وقد شوهدت في جامع القيروان والزيتونة وغيرهما، وأن هذه الظاهرة لم تعرف في مصر، قبل استعمالها في جامع الأزهر. ومن ثم فهي إحدى التأثيرات الفنية التي وفدت مع الفاطميين من شمال أفريقيا ^(٤٧٩) أيضاً.

ومما سبق يتضح أن كثيراً من العناصر المعمارية بالجامع الأزهر. ظهرت لأول مرة في العمارة الإسلامية بمصر. وقد كان ظهورها هذا بتأثير عن عمارة شمال أفريقيا، الموطن الذي قدم منه الفاطميون إلى مصر. ومما يلفت الانتباه أن أكثر هذه العناصر عرفت في

شرق العالم الإسلامي قبل غربه. ولما كانت لمصر علاقات قوية مع شرق العالم الإسلامي، خاصة قبل استيلاء الفاطميين عليها، فإن ظهور هذه العناصر في مصر بتأثير من غرب العالم الإسلامي لا من شرقه، أمر يثير الانتباه. وهذا الأمر إنما يؤكد أن غرب العالم الإسلامي قام بدور همزة الوصل بين شرق العالم الإسلامي ومصر. وعليه فليس من المستبعد أن يكون غرب العالم الإسلامي، قد قام بدور مماثل في الفنون التطبيقية، كما رجحت الدراسة.

* زخارف جامع الأزهر:

كانت الزخارف الأصلية المحفورة في الجص بهذا الجامع، ذات صلة بالزخارف السامرائية والطولونية^(٤٨٠)، إذ تتفق مع زخارف الجامع الطولوني من حيث كونها محفورة في الجص، ذلك بالإضافة إلى أنها قريبة منها في روحها، وشبيهة بها في طريقة صنعها^(٤٨١). ورغم الصلة التي جمعت بين زخارف جامع الأزهر والجامع الطولوني، فإن زخارف جامع الأزهر، بدا عليها تحول في الدوق العام والمزاج الفني، والذي يتضح في ميل العروق إلى الامتداد، في حركات تقرب من الثنيات والحلزونات، وفق الأساليب الهلنستية البيزنطية، التي عُرفت قبل سيادة زخارف سامراء. كما تغير الدوق في رسم بعض العناصر، مع احتفاظها بأثار من سامراء، كما عادت الأرضيات إلى الظهور والاتساع^(٤٨٢).

ويميل بعض العلماء إلى التأكيد على وجود علاقة ارتباط بين زخارف كوشات بعض عقود جامع الأزهر (لوحة ١٥٢)، وزخارف كوشات عقود كنيسة القديسة صوفيا "Sancta Sophia" باسطنبول^(٤٨٣)، واعتبار أن زخارف كوشات تلك الكنيسة، هي أساس زخارف المسطحات لدى العرب والمغاربة "Arabs and Moors". ولكن في نفس الوقت ينبغي أن نلاحظ أنه على الرغم من أن مجموع الأوراق النباتية في كوشات جامع الأزهر تذكرنا بأوراق الأكانتس، في كوشات كنيسة القديسة صوفيا، فإنه يظهر فيها المحاولة الأولى للتخلي عن أسلوب خروج الأوراق النباتية من بعضها، حيث إن اللوائف النباتية تستمر بدون توقف. وأن الزخرفة في هذه الكوشات ذات مسحة عربية ومغربية^(٤٨٤).

وبالإضافة إلى الفوارق السابقة بين زخارف كوشات عقود الجامع الأزهر، وكوشات كنيسة القديسة صوفيا، فقد لوحظ أن السيادة كانت في كنيسة القديسة صوفيا؛ لأوراق الأكانتس، بينما كانت في الجامع الأزهر لأشكال المراوح النخيلية، كما أن السياق النباتية في الجامع الأزهر كانت أكثر طولاً وأقل تحملاً بالأوراق، وتميزت بتموجاتها الدائرية. لذا فيبدو أن "Flury" غير مقتنع بالصلة بين زخارف كوشات عقود جامع الأزهر وزخارف كوشات كنيسة القديسة صوفيا، ويرى بوضوح الصلة بين زخارف جامع الأزهر، وزخارف واجهة قصر المشتى^(٤٨٥).

وبالإضافة إلى ما سبق فقد ظهر من بين زخارف جامع الأزهر، أشكال مختلفة لأشجار (الشكلان ٥٥١، ٥١٢)، من بينها أشجار صنوبر، ذات صلة بمثيلاتها في واجهة قصر المشتى^(٤٨٦)، وجذوع بعض هذه الأشجار مكون من عرقين مضفورين، في هيئة قريبة لما وجدناه في زخارف قبة الصخرة، وزخارف منبر القيروان^(٤٨٧). وربما في ذلك ما يؤكد على وجود صلة بين بعض زخارف جامع الأزهر، وطراز الزخارف الأموية الشامية.

وعلى أية حال فيبدو أنه من الصعب إنكار وجود صلة بين زخارف بعض كوشات عقود الجامع الأزهر، والزخارف البيزنطية، ولكن من السهيم أن نتساءل، هل تعد التأثيرات البيزنطية في زخارف الأزهر؛ إرثاً محلياً، أم تأثيراً فنياً مباشراً من بيزنطا، أم أنها أو بعضها وفد مع الفاطميين من بلاد المغرب؟

وواقع الأمر أن جميع الاحتمالات السابقة واردة. ونود التأكيد على الاحتمالين الآخرين. وفيما يتعلق بالاحتمال الأول: فقد لوحظ أن ما وصلنا من فترة الخمسين عاماً التي سبقت زخارف الجامع الأزهر، تقتصر على زخارف محفورة في الخشب، كان جميعها منفذاً حسب طراز سامراء الثالث. أما الزخارف الجصية في الجامع الأزهر، فقد بدأ فيها التحول إلى الأساليب الهلنستية البيزنطية^(٤٨٨) - كما سبقت الإشارة -، وهنا يبرز تساؤل. إذا كانت فترة الخمسين عاماً التي سبقت زخارف الجامع الأزهر، قد اقتصرت على زخارف طراز سامراء الثالث، ولم تظهر فيها الأساليب الهلنستية البيزنطية، أليس في ذلك ما يشجع على الظن بأن هناك جرعة تنشيطية - قوية - وفدت من الخارج؟ فأثمرت هذا التحول نحو الأساليب الهلنستية البيزنطية. إذ لو اعتبرنا أن الأساليب الهلنستية البيزنطية في زخارف جامع الأزهر، هي تلك التي كنا نشاهدها "قبل ثورة سامراء"^(٤٨٩)، فيماذا نفسر خمول هذه الأساليب، منذ العصر الطولوني. ثم عودة الحياة إليها في بداية العصر الفاطمي.

ولعل من الممكن تفسير ظهور الأساليب الهلنستية البيزنطية بمصر في العصر الفاطمي، لما طرأ من مستجدات سياسية في هذا العصر، وقد مر بنا ما شهدته العلاقات الفاطمية البيزنطية من تطور، في عهدي الخليفيتين المعز والعزیز - اللذين ترجع إليهما زخارف جامع الأزهر موضع الدراسة - بل ونؤكد على وجه الخصوص أن العلاقة بين الخليفة العزيز بالله والامبراطور البيزنطي باسيل الثاني. قد أسهمت بدور كبير في نقل التأثيرات البيزنطية إلى مصر^(٤٩٠).

أما فيما يتعلق بالاحتمال الثاني: وهو ما يمكن أن تقوم به بلاد المغرب من دور في نقل بعض التأثيرات الفنية البيزنطية إلى مصر، فنعطى على ذلك مثلاً بزخارف جامع الأزهر نفسه، فقد لوحظ أنه ظهر من بين الزخارف النباتية في جدار القبلة عنصر العرق النباتي المزدوج "Double Stem" وهذا العنصر يعد من الضواهر البيزنطية، الكثيرة التمثيل في الفن البيزنطي، وعلى الرغم من ذلك فقد كانت هذه الظاهرة نادرة الظهور بمصر في العصر الأموي^(٤٩١). ولم يصادفنا منها شيء في العصر العباسي وما بعده؛ إلى أن وجدناها في زخارف الجامع الأزهر^(٤٩٢). بينما كانت هذه الظاهرة منتشرة بشكل واسع في شمال أفريقيا والأندلس، فنجدتها على سبيل المثال في زخارف القبة التي أمام المحراب بجامع القيروان (٢٤٨هـ)، وفي جامع الأبواب الثلاثة (٢٥٢هـ)، ثم في الزخارف الجصية في مدينة الزهراء (٣٢٥-٣٥٢هـ)، وحول محراب جامع قرطبة، وفي أماكن أخرى متعددة من نفس الجامع (٣٥٠-٣٥٥هـ). وفي زخارف حول شبالة في كنيسة تراجون "Tarragone" (٣٤٩هـ)، وفي عتبة من العاج في كنيسة زامورا "Zamora" (٣٥٣هـ). وفي حوض من الرخام في مراکش (٣٩٨هـ). وفي عتبة من العاج في مدينة بلنسية (٤٤١هـ). وفي كثير غير ذلك من الأمثلة.

لأجل كل ذلك فإن ظهور الساق النباتي المزدوج في زخارف الجامع الأزهر، لا بد أن تنسب إلى التأثيرات المغربية^(٩٣) رغم أصلها البيزنطي.

أما وإن انتقلنا إلى الزخارف الكتابية الأصلية في الجامع الأزهر، فهي تتركز في تلك الكتابات الكوفية المورقة والمزهرة، الموجودة في إطارات عقود المجاز القاطع (لوحة ١٥٢)، وفي الإطار الدائري حول جدار القبلة (الشكلان ٥٠٨، ٥٠٩)، وفي إطاري عقد المحراب (شكل ٥١٠).

وقد اختلفت آراء العلماء والباحثين في تحديد أصل موطن الخط الكوفي المزهري، فمنهم من يعتقد أن مصر هي أصل موطنه، ومنهم من يعتقد أنه ظهر في غرب العالم الإسلامي ثم انتقل إلى مصر عن طريق الفاطميين، بينما يرى فريق ثالث أنه ظهر أولاً في مشرق العالم الإسلامي ثم انتقل إلى مصر.

ولن نتطرق الدراسة حالياً إلى مناقشة أصل موطن الخط الكوفي المزهري^(٩٤)، وعيننا أنه قد لوحظ أن الخط الكوفي في الجامع الأزهر، قد تميز بتطوره عن الكتابات التي وجدناها في الجامع الطولوني، وأله اقترح من خلال مقارنة هذه وتلك، أن هناك بوناً شاسعاً بينهما، إذ امتازت كتابات الجامع الأزهر، بتقدم فني في رسم الحروف، وأن تلك الحروف التي كانت تتميز ببساطتها وغلظتها وثقلها في الجامع الطولوني، صارت في الأزهر أكثر تعقيداً في خفة ورشاقة^(٩٥). وبالإضافة إلى ذلك فقد لوحظ أن ما وصلنا بصفة عامة من كتابات كوفية في مصر، في الفترة التي تقع ما بين سنتي ٣٢٠ إلى ٣٥٧ هـ، ومعظمها يرجع إلى العصر الإخشيدى، تمثل فترة تأخر في فن تجويد الكتابة في مصر، وكانت أقل من مستوى كتابات القرن الثالث الهجري^(٩٦).

وقد دعا الازدهار والتطور الذي شهدته الكتابة الكوفية في مصر منذ أوائل العصر الفاطمي، وتمثلت في الكتابات المزهرة بالجامع الأزهر، إلى الاعتقاد بأن الفاطميين قد جلبوا معهم من شمال أفريقيا، فناً كتابياً خاصاً، غير أن عدم وصول نماذج كتابية إخشيدية رسمية، يمكن مقارنتها مع كتابات الجامع الأزهر، كما أن عدم وصول كتابات فاطمية رسمية من شمال أفريقيا، جعل من الصعب القطع بوجه حاسم في هذا الشأن. كما لوحظ في الوقت نفسه أن الزخارف الجصية التي تزين ما بين العقود والتي توجد في تجويف المحراب (شكل ٥١٠)، وفي جدار القبلة، لم تزل تحتفظ بأسلوب القطع المائل، المتصل بزخارف سامراء وزخارف العصر الطولوني. أما الكتابة ذاتها فقد نفذت بطريقة القطع العمودي. مما يعتقد معه أن الفنان الذي نفذ هذه الزخارف الجصية، كان يعمل تحت ظل المؤثرات الطولونية في الجص، بينما الفنان الذي نقش الكتابات شخص آخر غير الذي قام بعمل الزخارف الجصية، وكانت تتوافر له خبرة ودراية لم تتوافر للمزخرف العادي^(٩٧).

وعلى أية حال فمن الثابت أن هناك تحولاً وتطوراً طرأ على الزخارف الكتابية في أول جامع ينشئه الفاطميون في مصر، ولا نملك تفسيراً لذلك غير أن الفاطميين نقلوا معهم من شمال أفريقيا، فناً كتابياً خاصاً، طالما أننا لا نملك أدلة مادية من مصر تنفي ذلك. ومن المفيد في هذا الصدد، أنه قد لوحظ أن كتابات الشريط العريض الذي يدور

حول طاقة محراب الجامع الأزهر (شكل ٥١٠). قد تميز بزخارف وعقد شبيهة ببعض الكتابات التي وصلتنا من القيروان^(٤٩٨)، كما أن هناك تشابهاً بين الكتابة الكوفية المتطورة في الجامع الأزهر، مع كتابة تزين تحفة عاجية أندلسية. محفوظة بمتحف اللوفر، ومؤرخة بسنة ٣٥٧هـ^(٤٩٩).

وبالإضافة إلى ما سبق فيلاحظ أن تلك الكتابات الكوفية المزهرة في الجامع الأزهر. تواكبت مع ظهور العديد من العناصر المعمارية والزخرفية المغربية. التي ظهرت في مصر بعد قدوم الفاطميين إليها.

لأجل ما سبق يرجح الباحث كما رجح بعض العلماء أن الفاطميين نقلوا معهم من شمال أفريقيا فناً كتابياً خاصاً، استعملوه في مبانيهم الأولى. كما هو الحال في الأزهر^(٥٠٠). وربما يدعم ذلك الرأي، أن الزخارف الكتابية بجامع الحاكم بأمر الله (٣٧٠-٤٠٣هـ)، جاءت مخالفة في أسلوبها لكتابات جامع الأزهر. وكانت شديدة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها في مصر، بينما كانت كتابات جامع الأزهر مختلفة عن الكتابات الشعبية المعاصرة لها في مصر. مما يشجع على الظن بأن الفاطميين استعملوا أسلوب شمال أفريقيا في بداية حكمهم لمصر، وظهر ذلك في جامع الأزهر. بل وليس من المستبعد أنهم استخدموا فنانين مغاربة لذلك، ثم اعتمدوا بعد ذلك على الأسلوب الذي كان شائعاً في مصر، واستخدموه في جامع الحاكم بأمر الله^(٥٠١).

وفيما له صلة بالزخارف الكتابية بالجامع الأزهر. فقد لاحظ "Flury" أن هناك توافقاً بينها وبين مثيلاتها في جامع نايبين^(٥٠٢)، وذلك من ناحية الشكل أو الأسلوب الفني، كما اتضح من خلال مقارنة هذه وتلك بتشابه العناصر الزخرفية الملحقة في حروف كتابتهما، وإن تميزت الحروف الفاطمية بأنها أكثر تطوراً^(٥٠٣).

ومن الجدير بالذكر أن تاريخ الزخارف الحصية بجامع نايبين - ومنها الكتابية - تنسب إلى أوائل ق ١٠م أو حسب اعتقاد بعض العلماء إلى سنة ٣٥٠هـ^(٥٠٤)، أي في عهد الدولة البويهية (٣٢٠-٤٤٧هـ)؛ تلك الدولة الإيرانية الشيعية. التي كانت لها ثمة علاقات طيبة مع الفاطميين في مصر، خاصة في عهد الخليفة العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ) الذي تنسب إليه بعض التكميلات بالجامع الأزهر في سنة ٣٧٨هـ.

* عقود ومهندس الجامع الأزهر:

يبدو أنه من الغريب أن نجد علاقة بين عقود هذا الجامع والمهندس الذي وضع تصميمه. ولكن سرعان ما سيتضح الهدف من الجمع بينهما. حينما نرى أن هناك من يربط بين هذه العقود ومصمم ذلك المبنى.

ظهر في الجامع الأزهر نوع من العقود لم يكن معروفاً في مصر من قبل. وهو يتكون من كتفين مستقيمين يجتمعان عند رأسه في زاوية منفرجة، وله طرفان رأسيان مستقيمان كذلك، يربطهما بالكتفين انحناء مقوس من كل جانب. ونظراً لمظهره هذا أطلق عليه اصطلاح "العقد المنفرج"^(٥٠٥)، كما عُرف في الإنجليزية باسم "Keel Arch"^(٥٠٦)، لأن مظهره يشبه قاع المركب المدبب^(٥٠٧).

وقد أثار ظهور هذا النوع من العقود في العمارة الفاطمية. جدلاً واسعاً بين العلماء. فرأى فريق منهم أنه ينسب إلى بلاد فارس ومن ثم نعتوه بـ "العقد الفارسي". وأكدوا أن ظهوره في مصر خلال العصر الفاطمي إنما يرجع إلى قوة الروابط الدينية بين الفاطميين والفرس، كما لم يستبعد بعضهم أن هذا العقد ذو أصل هندي^(٥٠٨).

وقد اعترض فريق آخر من العلماء على هذا الرأي. وكان على رأس هؤلاء العلماء "كريزويلا" الذي أكد أن أقدم الأمثلة في بلاد فارس التي ظهر بها هذا العقد، ترجع إلى عهد أحدث من استعمالها في جامع الأزهر، وأن جميع ما وصلنا من عقود بلاد فارس التي ترجع إلى ما قبل تاريخ جامع الأزهر، لا تحتوى على نفس شكل عقود جامع الأزهر^(٥٠٩). ونظراً لأن أقدم الأمثلة التي وصلتنا من هذا العقد وجدت في الجامع الأزهر، فُسِمِيَ هذا العقد باسم "العقد الفاطمي"، بدلاً من تسميته بـ "العقد الفارسي"^(٥١٠).

وكان "ريفويرا" Rivoira، ممن رفضوا القول بالأصل الفارسي لهذا العقد، وأكد على أصله المصري^(٥١١). وهو قول يتفق معه الباحث. ولكن يبدو أن "ريفويرا" لم يناد بالأصل المصري لهذا العقد ليثبت قدرة الفنان المسلم بمصر في العصر الفاطمي على الإبداع والابتكار. بل إن له في ذلك رأياً آخر. وقد استهل "ريفويرا" محاولته في البحث عن ابتكار هذا النوع من العقود الذي ظهر في مصر مع دخول الفاطميين إليها، بأننا لا نعرف اسمه^(٥١٢). ولكنه يرى أن هذا العقد يعد توليفة بين عقد حدوة الفرس المستدير في المسجد الجامع بالقيروان، والذي يتميز بقواعده المرتفعة (من أعمال زيادة الله الأول ٢٠١-٢٢٣ هـ)، وبين عقد حدوة الفرس المدبب في الجامع الطولوني. وأن "جوهر الرومي" هو الذي اقترح فكرة هذا العقد على المهندس المسيحي في مصر، وفي هذه الحالة فإن مصمم هذا المبنى، رغب في أن يضاف عليه ملمحاً مميزاً ينم عن العهد الجديد فعدل في شكل العقد المدبب في الجامع الطولوني^(٥١٣).

وواقع الأمر أن "ريفويرا" جنح بخياله إلى أقصى مدى يمكن أن يتخيله المرء، ولست أدري أدلة على أن مهندس هذا الجامع كان مسيحياً مصرياً "قبطياً"، وأن "جوهر الكاتب" هو الذي اقترح عليه شكل عقود جامع الأزهر. ونحن بدورنا نتساءل ألم يفطن "ريفويرا" إلى كم العناصر المعمارية والزخرفية المغربية في هذا الجامع؟ هل قام "جوهر الكاتب" أيضاً باقتراحها على ذلك المهندس، أم أنه أوفده إلى المغرب الإسلامي ليتعلمها هناك ثم يعود فينفذها في جامع الأزهر؟!.

وعلى أية حال فيبدو أن رأي "ريفويرا"، من الضعف إلى الحد الذي لا أرغب في مناقشته أكثر من ذلك، خاصة أن هذا النوع من العقود ينسب إلى أعمال الخليفة الحافظ. وإذا كنا بالفعل نود أن نستنتج من كان مهندس الجامع الأزهر، فلننظر إلى كبير ودقيق عناصره المعمارية والزخرفية، ومدى صلتها بالعمارة الإسلامية المغربية. مما يشجع المرء أن يقترح أن مهندس هذا الجامع كان مغرباً وفد مع الفاطميين إلى مصر. وربما كان في فترة تواجده بمصر، فرصة في أن يستفاد من عمالها الإسلامية. فابتكر ذلك العقد الفاطمي المصري الإسلامي، فظهر في جامع الأزهر بين كثير من العناصر المعمارية المغربية التي زخم بها هذا الجامع.

جامع القرافة : (٣٦٦هـ)

شيدت هذا الجامع السيدة تغريد أم الخليفة العزيز بالله سنة ٣٦٦هـ. وعلى الرغم من انه لم يصلنا شيء من هذا الجامع فإن "المقرئى" أتى لنا بنص يصف فيه بعض جوانبه المعمارية والزخرفية، كما أشار إلى الفنانين الذين قاموا بزخرفته، وإلى الشخص الذى قام بالإشراف على بنائه، ومما ذكره، أن السيدة تغريد قد بنته "على يد الحسن بن عبد العزيز الفارسى". وأنه كان "على نحو بناء الجامع الأزهر بالقاهرة"، "وبابه الذى يدخل منه ذو المصاطب الكبير الأوسط تحت المنار العالى الذى عليه مصفح بالحديد إلى حضرة المحراب. والمقصورة من عدة أبواب وعدتها أربعة عشر باباً مربعة مطوَّبة الأبواب قدام كل باب قنطرة قوس على عمودى رخام ثلاثة صفوف وهو مكندج مزوق بالازورد والزنجفر والزنجار وأنواع الأصباغ. وفيه مواضع مدهونة والسقوف مزوقة ملونة كلها والحنايا والعقود التى على العمدة مزوقة بأنواع الأصباغ من صنعة البصريين وبنى المعلم المزوقين شيوخ الكتامى والنازوك، وكان قبالة الباب السابع من هذه الأبواب قنطرة قوس مزوقة فى منحنى حافتيها شاذوران مدرج بدرج وآلات سود وبيض وحممر وخضر وزرق وصفر إذا تطلع إليها من وقف فى سهم قوسها شائلاً رأسه إليها ظن أن المدرج المزوق كأنه خشب كالمقرئى وإذا أتى إلى أحد قطرى القوس نصف الدائرة ووقف عند أول القوس منها ورفع رأسه رأى ذلك الذى توهمه مسطحاً لانتو فيه وهذه من أفخر الصنائع عند المزوقين وكانت هذه القنطرة من صنعة بنى المعلم"^(٥١٤).

ويعيننا من هذا النص ما ذكر بأن شخصاً فارسياً قام بالإشراف على بناء هذا الجامع، كما أن فنانين من البصرة ساهموا فى زخرفته، وقد كانت تلك الزخرفة مرسومة بالألوان، وهو شيء فريد فى زخرفة الجوامع الفاطمية، التى كانت فيها الزخارف تحفر على الجص أو الحجر.

كما أنه يفهم من الإشارة إلى أن هذا الجامع كان "على نحو بناء الجامع الأزهر"، بأن الجامعين قد اشتركا فى بعض المظاهر المعمارية. وربما كان اشتراكهما ينصب بوجه خاص فى التخطيط العام، وفى بعض العناصر المعمارية. مما يعنى احتمال ظهور بعض التأثيرات المغربية فى هذا الجامع كما رأيناها فى الجامع الأزهر.

وعلاوة على ذلك فيفهم من النص السابق أن أبواب هذا الجامع كان يتقدم كل منها سقيفة، وهى سمة كانت معروفة فى بعض جوامع شمال إفريقيا، وسوف نتناولها بالتفصيل فى جامع فاطمى آخر وصلتنا منه هذه الظاهرة بالفعل.

محراب يحيى الشبيه: (ينسب إلى أوائل العصر الفاطمى)

يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بنموذج من الجص^(٥١٥) لمحراب كان يوجد فى مدفن بجوار ضريح يحيى الشبيه، فعُرف هذا المحراب باسم "محراب يحيى الشبيه". رغم أنه لم يكن فى الأصل بهذا الضريح.

ورغم صغر حجم الأجزاء الأصلية المزخرفة من هذا المحراب^(٥١٦)، (لوحة ١٥٥)، فقد كانت هى المحور الأساسى لتاريخه، فمن خلالها نسب "فلورى" هذا المحراب إلى

منتصف القرن العاشر الميلادي، أي إلى العصر الإخشيدى، واعتبره يمثل مرحلة بين الطرازين الطولونى والفاطمى، وإن كان لم يستبعد نسبته إلى العصر الفاطمى^(٥١٧). كما أن "كريزويد" قام بدراسة وتحليل زخارف هذا المحراب، ونسبه أيضاً إلى العصر الإخشيدى^(٥١٨). ولكن "فريد شافعى" رفض نسبة هذا المحراب إلى العصر الإخشيدى، ويرى أن تحليل زخارفه وعناصره يرجح نسبته إلى حد كبير إلى العصر الفاطمى، وحدد تاريخه فيما بين تاريخ البدء فى بناء الجامع الأزهر (٣٥٩هـ)، وتاريخ البدء فى بناء جامع الحاكم بأمر الله^(٥١٩) (٣٨٠هـ).

وواقع الأمر أن الباحث يتفق مع ما ذهب إليه "فريد شافعى" بنسبة هذا المحراب إلى العصر الفاطمى، إذ أن زخارف هذا المحراب جمعت بين مميزات الزخارف الطولونية السامرائية من ناحية وبين بعض الزخارف التى لم تكن مألوفة الاستعمال إلا مع بداية العصر الفاطمى.

وزخارف هذا المحراب، سواء ما كان ينتمى منها إلى العصر الطولونى أو إلى العصر الفاطمى، فهى تتصل اتصالاً وثيقاً بالتأثيرات الفنية الوافدة.

وفيما يتعلق بصلة هذه الزخارف بالفن الطولونى أو بمعنى آخر بطراز سامراء، فنجد أنه فى الأسلوب الفنى، وكذلك فى هيئة البراعم والوريقات التى يتوسطها حزر رأسى^(٥٢٠)، وذلك بالإضافة إلى أشكال أنصاف المراوح النخيلية، وورقة العنب الخماسية، ذات الثقوب فى زواياها (شكل ٥١٣).

أما صلة زخارف هذا المحراب بالفن الفاطمى، فنجدها فى الساق النباتية المزدوجة (شكل ٥١٤)، ذلك العنصر الذى سبق التأكيد على أنه كان شائع التمثيل فى شمال أفريقيا والأندلس، قبل دخول الفاطميين إلى مصر، وأن ظهوره فى العصر الفاطمى، كان بتأثير مباشر من شمال أفريقيا والأندلس^(٥٢١). وبالإضافة إلى ذلك فتظهر فى زخارف هذا المحراب الأرضية الغائرة^(٥٢٢) والعروق الممتدة^(٥٢٣)، وهى تبعد عن المميزات الطولونية السامرائية، وقد سبقت الإشارة إلى أنها تتبع الأساليب الهلنستية البيزنطية، التى أخذت فى الإحلال فى الزخارف الجصية منذ بداية العصر الفاطمى، كما هو الحال فى الجامع الأزهر. جامع الحاكم بأمر الله: (٣٨٠-٤٠٣هـ)

يتكون هذا الجامع من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة، أكبرها رواق القبلة، وتقوم عقود بانكآت هذه الأروقة على دعائم مستطيلة مبنية من الآجر، التصقت بأركانها أعمدة مدمجة، ذات قطاع من ثلاثة أرباع دائرة، على نفس النحو الذى وجدناه فى الجامع الطولونى، المتأثر بدعائم سامراء.

ويشطر بالانكآت رواق القبلة، مجاز قاطع، يصل من الصحن إلى المحراب، وببلاطة المحراب ثلاث قباب، إحداها تتقدم المحراب، والآخريان فى طرفى هذه البلاطة (شكل ٥١٥). ولا يختلف هذا النظام عما وجدناه فى الجامع الأزهر، وقد سبقت الإشارة إلى أن المجاز القاطع والقباب وحنياقتها الركنية، من بين المحدثات التى دخلت على مصر فى العصر الفاطمى، بتأثير من شمال أفريقيا.

ويتوسط الواجهة الرئيسية للجامع مدخل ضخيم بارز "Monumental Entrance". يتكون من برجين كبيرين، وزخرفت الواجهة الأمامية (لوحة ١٥٦)، والجانبية (لوحة ١٥٧)، في كل برج بحنيتين مسطحتين. وفي طرفي هذه الواجهة يوجد مئذنتي الجامع. ونظام هذه الواجهة متأثر بلا شك، بواجهة جامع المهدية ٣٠٣ هـ، إذ كان يتوسط واجهة هذا الجامع، مدخل بارز، مزخرف بحنيات مسطحة^(٥٢٤)، (شكل ٥١٦) وفي طرفيها مئذنتان^(٥٢٥).

ولكن مما ينبغي لفت الانتباه إليه، أن تأثير واجهة جامع المهدية في جامع الحكيم بأمر الله، ينصب في واقع الأمر على الفكرة ذاتها، أما التفاصيل الأخرى كالحجم والزخارف فهي مختلفة، فقد تميز مدخل جامع الحاكم بأنه أضخم حجماً وأكثر فخامة، كما أن عدد الحنيات وأسلوب توزيعها مختلف في كلا المدخلين. فيلاحظ أن الجزء العلوي من واجهة وجانبى مدخل جامع الحاكم يخلو من الحنيات، بينما نجد حنيتين تطوقان عقد مدخل جامع المهدية، وكذلك يوجد حنية في الجزء العلوي من الجانب الخارجى للمدخل. وبينما كان يشغل واجهة كل برج وكذلك جانبه الخارجى في جامع الحاكم، حنيتان، نجدها عبارة عن حنية واحدة في جامع المهدية. وعلاوة على ذلك فإن العقد الذى يعلو ممر مدخل جامع الحاكم، وكذلك جميع العقود التى تعلو حنياته، كانت من النوع المدبب، أما في باب جامع المهدية، فقد كانت جميعها عقوداً على هيئة حدوة الفرس.

ومن ناحية أخرى، فقد زودت مئذنتا جامع الحاكم بغلافين بنائيين مكعبين بهما ميل هرمى خفيف، يحيطان بقاعدة كل منهما. وهى هيئة كانت شائعة الوجود فى مآذن غرب العالم الإسلامى، ونجدها هناك فى سلسلة مترابطة، تبدأ من مئذنة الجامع الكبير بالقيروان ١٠٥-١٠٩ هـ، وفى منارة جامع سوسة ٢٤٥ هـ، وفى منارة الجامع صفاقس (٣٧٠ هـ)^(٥٢٦) (شكل ٥١٧).

وعلى أية حال فعلى الرغم من اتفاق العلماء على تأثر مئذنتى جامع الحاكم بمآذن غرب العالم الإسلامى، خاصة مئذنتى القيروان وصفاقس^(٥٢٧)، التى اعتبرت تكويناً وزخرفة هى النموذج الأول لمئذنتى الحاكم^(٥٢٨). فإن لأحد الباحثين رأياً آخر، فحواه أن مئذنتى جامع الحاكم تعدان تطوراً محلياً لمآذن مسلمة بن مخلد - المربعة - فى جامع عمرو بن العاص التى أنشأها سنة ٥٣ هـ^(٥٢٩)، وأن أصل هذه المآذن المربعة، قد انتقل بعد ظهوره فى مصر فى مآذن مسلمة بن مخلد إلى شمال أفريقيا^(٥٣٠).

ولعل من الجائز اعتبار المآذن المربعة قد انتقلت من مصر إلى شمال أفريقيا، وكان أول ظهور لها هناك فى مئذنة جامع القيروان، وإن كان فى نفس الوقت لا نستطيع أن نفعل ما ذهب إليه كثير من العلماء، بأن مئذنة جامع القيروان المربعة، كانت متأثرة بالأبراج المربعة فى أركان المعبد الوثنى الذى أقيم عليه الجامع الأموى بدمشق^(٥٣١).

أما رفض الباحث اعتبار مئذنتى جامع الحاكم متأثرتين بمآذن الغرب الإسلامى، والقول بأنهما تطور محلى لمآذن مسلمة بن مخلد. فهو قول ينقصه الأدلة المادية التى تدعمه، إذ بينما لا نملك نموذجاً واحداً من مصر يدعم هذا القول، فإن المغرب الإسلامى

يملك سلسلة متكاملة من هذه المآذن تبدأ من عام ١٠٥-١٠٩هـ، وحتى تاريخ بناء مئذنتي الحاكم بأمر الله، وبعد ذلك أيضاً.

ومن الملفت للنظر أن الباحث الذى أنكر وجود تأثير لمآذن غرب العالم الإسلامى فى مآذن مصر الفاطمية، عقد عنوانين فى دراسته عن تأثير مآذن غرب العالم الإسلامى على المآذن المصرية، أحدهما بعنوان "تأثيرات مغربية أندلسية على مآذن القاهرة فى العصرين الأيوبي والمملوكى البحرى" ^(٥٣٢)، والثانى، بعنوان "تأثيرات مغربية على مآذن القاهرة (المآذن ذات الرؤوس المزدوجة)" ^(٥٣٣). وإذا كان الباحث قد أقر بوجود تأثيرات لمآذن غرب العالم الإسلامى فى المآذن المصرية خلال العصرين الأيوبي والمملوكى -وهو قول لاغبار عليه- فإن الأوقع "أن نجد تأثيرات مغربية أندلسية على مآذن مصر فى العصر الفاطمى".

ثم إن ما يدفعنا إلى الاعتقاد بتأثر مئذنتى جامع الحاكم بمآذن غرب العالم الإسلامى، أن هذا النجام قد زخم فى أكثر نواحيه المعمارية والزخرفية بالتأثيرات المغربية، فلم تكن هاتان المئذنتان عملاً شاداً ومتفرداً فى مجموع التأثيرات المغربية على هذا النجام.

وقبل أن نتقل إلى معالجة نقطة أخرى من التأثيرات الفنية الوافدة فى جامع الحاكم بأمر الله، يهمننا أن نشير إلى أن ما سبق ذكره من عناصر كالمدخل البارز وحنياته، والمئذنة المحتوية على غلاف مربع المسقط ذى ميل هرمى خفيف، أنها كانت معروفة فى شرق العالم الإسلامى، فى تواريخ أسبق من معرفة غرب العالم الإسلامى لهما، إلا أنهما -وكما سبقت الإشارة- قد وجدتا طريقهما إلى مصر عن طريق غرب العالم الإسلامى، لا عن طريق شرقه.

وفيما يتعلق بالمداخل البارزة، فنجدها قد ظهرت فى مدخل قصر المشتى ببادية الشام ^(٥٣٤) (١٢٥-١٢٦هـ)، وفى قصر الأخيضر ^(٥٣٥) (١٦١هـ)، وخان عطشان بالعراق ^(٥٣٦) (١٦١هـ). أما الحنيات المسطحة ذات الطواقى، فقد عرفت فى قصر الأخيضر، وفى قصر العاشق بسامراء ^(٥٣٧).

أما فيما يتعلق بالمئذنة المحتوية على قاعدة مربعة ذات ميل هرمى خفيف، فمن المعتقد أنها ظاهرة تعود فى الأصل إلى بلاد الشام، حيث نراها هناك فى برج دير القديس جورج فى سامة (جنوبى حران) ^(٥٣٨).

ومن ناحية أخرى فإن الشرافات المسننة التى تتوج الجدران الخارجية بجامع لحاكم، والتى تعتبر أول الأمثلة التى وصلتنا منها فى العمارة الإسلامية بمصر ^(٥٣٩). كانت هى الأخرى من الظواهر الشائعة الاستعمال فى شرق العالم الإسلامى وغربه. وربما كانت أيضاً من بين العناصر التى انتقلت من شرق العالم الإسلامى إلى غربه، ثم ظهرت بتأثير من الغرب الإسلامى، فى جامع الحاكم بأمر الله.

وقد ظهرت هذه الشرافات المسننة تتوج بعض جدران قصور الأمويين بالشام، كقصر الخليفة الوليد الأول فى المنيا على بحيرة طبرية، وقصر الخليفة هشام بخربة المفجر ^(٥٤٠).

كما ظهرت في العراق. تعلو جدران قصر الأخيضر^(٥٤١). وكذلك تتوج قمة جدران الملعب الكبير بقصر الجوسق الخاقاني سامراء^(٥٤٢) (شكل ٣٩٨).

أما في غرب العالم الإسلامي، فقد ظهرت هذه الشرافات المسننة تتوج الجدران الخارجية بالجامع الكبير بقرطبة^(٥٤٣) (شكل ٥١٩)، على نفس النحو الذي وجدناه في جامع الحاكم بأمر الله. كما وجدنا نفس هذه الشرافات المسننة في هيئة زخرفية تزين أعلى باب المقصورة القديمة بالمسجد الجامع بالقيروان^(٥٤٤). وتزين كذلك بعض حشوات منبر هذا الجامع^(٥٤٥).

ومن الأمور المهمة في جامع الحاكم بأمر الله، أنه بدأت فيه ظاهرة الإثراء السطحي، في واجهات الجوامع الفاطمية، وهو ما نلمسه في الزخارف المنحوتة في الحجارة بمدخله البارز (اللوحتان ١٥٦، ١٥٧)، ومن المعتقد أن ذلك يرجع إلى تأثير غرب العالم الإسلامي^(٥٤٦). ونجد الاهتمام بهذه الظاهرة، هناك، على سبيل المثال، في واجهة مسجد الأبواب الثلاثة بالقيروان ٢٥٢ هـ، حيث يلاحظ أنه يعلو عقود أبوابه، نقوش حفرت في الحجارة، كأنها ستار زر كشت جميع نواحيه^(٥٤٧)، كما نجد هذه الظاهرة أيضاً في واجهات المسجد الجامع بقرطبة^(٥٤٨) (شكل ٥١٩).

هذا ويشير أحد العلماء إلى أن الزخارف النباتية المحفورة في الحجر في جامع الحاكم بأمر الله - بالمدخل والمذنتين - لا يوجد فيها مثل واحد به زخارف أو مميزات عن أحد طرازي سامراء الثاني والثالث، وأنها تعد ارتداداً صريحاً للأساليب الهلنستية، حيث جاءت الأرضيات واسعة والعروق طويلة، تمتد في تموجات وثنيات وحلزونات كما كانت قبل نفوذ سامراء^(٥٤٩). وإن كان هناك من يرى أن الزخارف النباتية المتقنة التي تشاهد محفورة على الحجر أو الجص في التوافد والحنيات والأفاريز والمذنتين، قد حلت فيها عوضاً عن الأشكال التقليدية، تفريعات رشيقة منسجمة، تمتد وتجري في اتجاهات مختلفة، وتتقاطع غالباً بعضها مع بعض. وأن الأكثر احتمالاً أن يكون شرق إيران هو المصدر الذي جاءت منه هذه الزخارف النباتية، وكذلك الكتابات الكوفية المورقة، التي وجدت في هذا الجامع^(٥٥٠).

وواقع الأمر أن الزخارف النباتية في جامع الحاكم سواء في تكوينها أو بعض عناصرها، تمت بصلة إلى مثيلاتها في غرب العالم الإسلامي وخاصة في الأندلس. ولكن قبل أن نتناول صلة الزخارف النباتية في جامع الحاكم بالتأثيرات المغربية، نود الإشارة إلى أن ما وصفت به هذه الزخارف من أنها تمثل إرتداداً للأساليب الهلنستية البيزنطية، هو نفس ما قيل عن الشجيرات المبسطة في طبق غبن ذي البريق المعدني (شكل ١٣٨)، الذي يعاصر جامع الحاكم بأمر الله - والتي صاحبته زخارف نباتية أخرى منفذة حسب طراز سامراء الثالث. وقد رأت الدراسة في حينه أن هناك نماذج عديدة لزخارف نباتية نفذت على خزف عراقي ذي بريق معدني يرجع إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين، وجاءت بأسلوب مماثل للزخارف النباتية في طبق غبن التي وصفت بأنها إرتداد صريح للأساليب الهلنستية. كما أشارت الدراسة إلى أن هناك بعداً آخر لظهور هذا الأسلوب

الفنى الحديد، الذى يبعد عن طراز سامراء الثالث، وأن هذا البعد قد يتصل بالتأثيرات الفنية المغربية^(٥٥١).

وعلى أية حال فقد لوحظ على سبيل المثال، أن التوريقات والتوشیحات التى تزدان بها بعض نوافذ جامع الحاكم، وكذلك واجهات مئذنتيه، تشبه إلى حد كبير نظائرها فى الكسوات الحائطية بقصور الزهراء^(٥٥٢) وغيرها من عمائر الأندلس.

ونجد هذه التوشیحات والتوريقات فى إحدى نوافذ جدار القبلة إلى يسار المحراب، وفى إفريز من المئذنة الغربية (الشكلان ٥٢٠، ٥٢١). وقوام هذه التوشیحات الجمع بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية، أو بمعنى آخر صياغة الأشكال النباتية فى تلك الخطوط، بحيث تتوزع تموجات الأغصان وانحناءاتها وتقاطعاتها ومدخلها ومخارجها فى الأشكال الهندسية توزيعاً توفيقياً مصحوباً بالتناسق الذى يعتمد على التشابك والتداخل، وشغل الفراغات الناجمة عن هذه التقاطعات الهندسية والتشابكات النباتية بتوريقات ومراوح نخيلية وغير ذلك. ونجد نفس هذه التوشیحات فى زخارف مدينة الزهراء، وفى الزخارف التى ترجع إلى الخليفة الحكم الثانى بجامع قرطبة (٣٥٥هـ). أما زخارف التوريقات فهى تتميز بوضوح التشكيلات الزخرفية القائمة على العروق والأغصان والمراوح النخيلية المنبثقة منها، وباستطالة رؤوس هذه المراوح بحيث أصبحت مدبة، وبامتداد استدارة شحمتها المزدوجة والثلاثية، والتى وجدناها أيضاً فى زخارف مدينة الزهراء، وفى الزيادة الحكيمة بجامع قرطبة^(٥٥٣).

أما بالنسبة للوحدات النباتية، فقد ظهرت فى بعض طواقى حشوات مدخل جامع الحاكم، أشكال مراوح نخيلية، مشابهة تماماً لمثيلاتها فى زخارف الجامع الكبير بقرطبة، التى ترجع إلى أعمال الخليفة الحكم الثانى فى هذا الجامع^(٥٥٤). كما ظهرت فى زخارف مئذنتى الحاكم أزهار ذات ثلاث حلقات، والتى استعملت فى بعض أجزاء جامع القيروان، وتذكرنا أيضاً فى مظهرها بشبهاتها التى زخرفت عمائر مدينة الزهراء^(٥٥٥). وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت فى زخارف هذا الجامع، العروق النباتية المزدوجة، والتى سبق التأكيد على أنه قد شاع استعمالها فى مصر الفاطمية بتأثير من غرب العالم الإسلامى، رغم أنها ذات أصل بيزنطى^(٥٥٦). ويمكننا أن نتخذ منها دليلاً، على أن المغرب الإسلامى قام بدور ما فى نقل التأثيرات البيزنطية إلى مصر فى العصر الفاطمى.

وفيما له صلة بالتأثيرات المغربية فى جامع الحاكم بأمر الله، فقد ظهرت فى نافذة بالمئذنة الغربية طاقية قلبية "Mouled Hood" (شكل ٥٢٢)، وهى قد تكون مشتقة من هيئة العقد الثلاثى، ومثل هذه الطاقية، وجدت كأشكال زخرفية فى القيروان، حيث نفذت على لوحة بجوار المحراب (سنة ٢٤٨هـ) (شكل ٥٢٣)، كما أننا نجدها كذلك فى جامع الزيتونة (سنة ٣٨١هـ) (شكل ٥٢٤). وفى أمثلة أخرى من الغرب الإسلامى^(٥٥٧). وربما كان النموذج الأصلى لهذه الطاقية فى المئذنة الغربية بجامع الحاكم، مشتقاً من مثيلاتها فى مئذنة الجامع الكبير بصفاقس (٣٧٠هـ)^(٥٥٨) (شكل ٥١٧).

ومن بين الأشكال الزخرفية التى ظهرت أيضاً فى المئذنة الغربية بجامع الحاكم،

تلك الزخرفة التي على هيئة الطائفة "Kit- Shaped" (شكل ٥٢٥)، ونجد النمادج الأصلية لهذا الشكل في بلاد المغرب الإسلامي. وخاصة في الأندلس. إذ ظهرت بهيئة مماثلة، في ساحة عقد بالمجلس الفاخر، بقصر عبدالرحمن الناصر في الأندلس^(٥٥٩). وفي سقف المسجد الجامع بقرطبة (٣٥٠هـ)، وفي عتبة عاجية من الأندلس مؤرخة بسنة (٣٥٥هـ)^(٥٦٠).

أما فيما يتعلق بالنقوش الكتابية في جامع الحاكم، فعلى الرغم من أن "إبراهيم جمعة" قد أقر بأنها كانت شديدة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها، وأنها كانت مصرية الطراز. وغير متأثرة بمؤثرات أجنبية، وأنها بذلك تختلف عن أسلوب النقوش الكتابية في جامع الأزهر، التي اعتقد أنها متأثرة بشمال أفريقيا. كما أشار إلى أنه ليس بكتابات جامع الحاكم شيء من الأسلوب الأموي الغربي، وهو أسلوب التخطيط المزدوج، فإنه أقر بأنها نرى من هذا الأسلوب نموذجاً في بدنتي المئذنتين (الشكلان ٥٢٠، ٥٢٦)^(٥٦١). ومما لاشك فيه أنه لتلك الإشارة، مدلول يؤكد أن التأثيرات الأندلسية قد ظهرت كذلك في أكثر المجالات رسوخاً وتمسكاً بالمحلية في جامع الحاكم، ألا وهي النقوش الكتابية.

وبالإضافة إلى ذلك فيلاحظ أنه قد شاع في زخارف جامع الحاكم، أشكال مربعات، كل منها قائم على أحد زواياه (شكل ٥٢٠، لوحة ١٥٧). وتلك الزخرفة كانت شائعة الاستعمال في شمال أفريقيا، حيث نجدها في جامع سوسة (شكل ٤٧٣)، وفي المسجد الجامع بالقيروان (شكل ٥٢٧)^(٥٦٢)، وإن كان يلاحظ في نفس الوقت أن تلك الزخرفة. قد بدأت في العراق، ثم انتقلت إلى غرب العالم الإسلامي ومنه إلى مصر^(٥٦٣).

ومن ناحية أخرى فإن فكرة وضع إزار كوفي، يجرى حول قمة المربع الذي بأسفل منطقة انتقال القبة، مقتبسة من شمال أفريقيا، حيث نجدها هناك في المسجد الجامع بالقيروان (شكل ٥٢٨)، وفي جامع الزيتونة، وفي جامع سوسة^(٥٦٤). كما يلاحظ أن الأفاريز الكوفية في جامع الحاكم بأمر الله قد تميزت حافتها العليا بانحنائها إلى الأمام، ويعد ذلك أيضاً من التأثيرات المغربية في هذا الجامع^(٥٦٥). ونجد النموذج الأصلي لهذا الأسلوب في جامع سوسة^(٥٦٦).

ومن ناحية أخرى فقد زودت طاقية محراب جامع الحاكم بكسوة خشبية، وهو أسلوب عُرف من قبل في جامع القيروان، حيث كسيت طاقية محرابه بكسوة خشبية، في أعمال أبي إبراهيم أحمد بالجامع^(٥٦٧) (٢٤٢هـ).

ولنا أن نتساءل بعد ما سبق، هل حقاً كانت التأثيرات المغربية جزئية في هذا الأثر؟ إن الإجابة المنطقية بعد ما تقدم، أن التأثيرات المغربية في هذا الجامع قد طغت على ما سواها. ولكن ليس معنى هذا أنه لم يظهر غيرها. فقد ظهر على سبيل المثال في زخارف الروابط الخشبية، ما هو منفرد وفق طراز سامراء الثالث^(٥٦٨). كما أننا نجد في إحدى الحشوات الجصية أسفل قبة المجاز. زخرفة قوامها شجرة نخيلية "Palmette Tree" محورة، (شكل ٥٢٩)، تتميز بتناسق توزيع فروعها وأوراقها على الجانبين، وقد لوحظ أن الفروع النباتية الخارجية على الجانبين، ذات تموج. تذكرنا في هيئتها بالأشكال العراقية.

وإن كان يلاحظ عليها تطور عن تلك الزخارف في الجامع الطولوني^(٥٦١).

ونختتم حديثنا عن دراسة التأثيرات الفنية في زخارف جامع الحاكم بأمر الله، بأننا لا نملك إلا الإقرار بتشعبه بالمؤثرات المغربية، ولكننا لن نقول فيه: "أنه كان بناءً مغريباً غرس في التربة المصرية"، كما قيل عن جامع ابن طولون أنه "بناء عراقي غرس في التربة المصرية". حيث ظهرت في هذا الجامع ثمة تأثيرات محلية، وهو أمر الدراسة في غنى عن البحث فيه. ولكن هناك أموراً يصعب غض الطرف عنها، منها ما قيل، إنه في زخرفة معينين بأسفل حشوات مدخل هذا الجامع زخرفة تشبه الصليب^(٥٦٢). وإلى هذا الحد فإن الأمر مقبول، فما أكثر الفنون والعمائر الإسلامية، التي زينت بأشكال زخرفية تشبه الصليب. ولكن القول بأن وجود هذا الصليب في زخرفة الجامع يعد دليلاً على التداخل في بعض الجزئيات بين الفن القبطي والفن الفاطمي^(٥٦٣)، قول يرفضه الباحث جملة وتفصيلاً، فلا عقل ولا منطق يقبل أن تزين واجهة جامع بأشكال صلبان، لكي نجد منها ذريعة على التداخل بين الفن الفاطمي والفن القبطي، أو القول بأن العصر الفاطمي "عصر إحياء للفن القبطي"، فليس في الجامع مجال لذلك، ولربما قد نجد أثراً لذلك في نواحي أخرى.

إن مجرد النظر إلى ما أعتقد أنه زخرفة تشبه الصليب - واتخذ منه دليلاً على التداخل بين الفنين الفاطمي والقبطي - ليتضح أنها عبارة عن زخرفة هندسية بحتة، يصعب تحديد مسمى لها، فهي تعتمد على خطوط متعرجة، تتشابك تارة، وتتقاطع تارة أخرى، حاصرةً بينها شكلاً لنجم ثماني الأطراف.

المحراب الفاطمي المبكر بالجامع الطولوني: (من نهاية القرن الرابع الهجري):

يحتوي الجامع الطولوني - بخلاف محرابه الأصلي - على خمسة محاريب جصية مسطحة، أقدمها محرابان، وضعا على واجهتي الدعامين اللتين تكتنفان دكة المبلغ، وقد اختلفت آراء العلماء في تاريخ هذين المحرابين. فبينما نسبهما البعض إلى العصر الطولوني^(٥٦٤)، يرى آخرون نسبتهما إلى بداية القرن الرابع الهجري / ١٠م^(٥٦٥)، بينما يرى فريق ثالث أنهما يرجعان إلى العصر الفاطمي المبكر، وفي نهاية القرن الرابع الهجري على وجه التحديد^(٥٦٦).

ويميل الباحث إلى نسبة أحد هذين المحرابين (لوحة ١٥٨) - وهو الواقع على الدعامة اليمنى لدكة المبلغ - إلى العصر الطولوني، وإلى نسبة المحراب الآخر (لوحة ١٥٩) - الذي على الدعامة اليسرى لدكة المبلغ - إلى العصر الفاطمي. وربما كان ترجيحه هذا، لأن المحراب الأول، قد اتفق في كثير من جوانبه مع أحد المحاريب الطولونية الأخرى^(٥٦٧)، أما المحراب الثاني، فقد ظهرت بين زخارفه عناصر لم تكن معروفة في مصر قبل العصر الفاطمي، وهي تتصل بالمؤثرات المغربية، ومن ثم فمن الأوقع نسبته إلى العصر الفاطمي. وذلك بالإضافة إلى أن زخارفه كانت أكثر تطوراً عن زخارف سامراء^(٥٦٨).

وبعينا من أمر زخارف هذا المحراب الفاطمي المبكر، ظاهرتان، أولاهما: الطاقية القلبية التي بداخل عقده (لوحة ١٦٠، شكل ٥٣٠)، وهي من نفس فئة الطاقية القلبية في المندنة الغربية بجامع الحاكم (شكل ٥٢٢)، وإن كان يلاحظ أنها في المحراب الفاطمي،

أكثر تطوراً واتقاناً من تلك التي في مندنة الحاكم. ومماثلة لتلك التي في الرقبة المثمنة بقبة ضريح السيدة رقية (٥٢٧هـ) ^(٥٧٧). وقد مر بنا أن هذه الطاقية القالبية ظهرت في مصر خلال العصر الفاطمي، بتأثير من غرب العالم الإسلامي. حيث كانت شائعة الاستعمال هناك إلى حد كبير ^(٥٧٨). وإن كان هناك ثمة اعتقاد بأن المراحل الأولى لظهور هذه الطاقية القالبية. وجدت في سامراء، حيث ظهر منها هناك شكلان، أحدهما، في الشرافات المسننة بقصر الجوسق الخاقاني (شكل ٥٣١)، والآخر، ظهر في جدران بعض منازل سامراء ^(٥٧٩) (شكل ٥٣٢). مع الأخذ في الاعتبار أن نموذجي سامراء السابق الإشارة إليهما، لا يتفقان في هيكتهما، مع النماذج المصرية الفاطمية والمغربية. والتي جاءت متماثلة.

أما الظاهرة الثانية، فقد ظهر أسفل الطاقية القالبية السابقة، نقش كتابي بخط كوفي يقرأ "الله" وتتميز هذه الكلمة باتصال قوائم حروفها. مكونة شكلاً زخرفياً متقابلاً، (لوحة ١٦٠، شكل ٥٣٣)، وهي سمة كانت شائعة الاستعمال في شمال أفريقيا، ونجد النماذج المبكرة لاستعمالها في المسجد الجامع بالقيروان ^(٥٨٠)، وعلى شاهد قبر من القيروان أيضاً (شكل ٥٣٤)، مؤرخ سنة ٤٤٠هـ، وفي كثير من النماذج المغربية الأخرى ^(٥٨١).

أضرحة جبانة أسوان:

تميزت الجبانة الإسلامية في أسوان بأضرحتها ذات القباب، والتي وصفت بأنها المحاولة الأولى لإقامة القباب على الأضرحة في مصر ^(٥٨٢).

وقد تضاربت آراء العلماء في تأريخ هذه القباب أو الأضرحة، فنسبها "كريزويل" إلى القرن الخامس الهجري / ١١م ^(٥٨٣)، بينما يرى "فريد شافعي" أن القاسم الأكبر من هذه القباب ينسب إلى القرن الثالث الهجري / ٩م. وأن بعضها ينسب إلى القرن الرابع الهجري / ١٢م، وقليلاً منها ما ينسب إلى القرن الخامس الهجري / ١١م ^(٥٨٤).

وأي كان أمر تأريخ هذه القباب، فقد ظهرت ببعضها بعض العناصر والظواهر المعمارية، التي تتصل بقباب مصر الفاطمية من ناحية وبالتأثيرات المغربية من ناحية أخرى. ومنها:

* القباب المضلعة:

تميزت بعض قباب هذه الجبانة بهيئتها المضلعة ^(٥٨٥). وأقدم أمثلة ظهور القباب المضلعة في العمارة الإسلامية، نجدها في شرق العالم الإسلامي، فقد ظهرت هذه الضلوع في باطن قبة بقصر حمام الصرخ في بادية الشام، أما المثل الثاني لها فيظهر في قصر الأخيضر، والتي تميزت بأنها قبة مضلعة من الداخل والخارج ^(٥٨٦)، ثم يأتي المثل التالي في التاريخ، في القبة التي تتقدم المحراب بالمسجد الجامع بالقيروان (٢٢١هـ)؛ وهي تتميز أيضاً بأنها تتكون من ضلوع محدبة من الخارج (شكل ٥٣٥)، ومقعرة من الداخل (شكل ٥٣٦)، وهو نفس النمط الذي شيدت عليه القبة التي تتقدم المحراب في جامع الزيتونة بتونس (٥٢٠هـ). وهو نفس النمط الذي شاع في عصر أيضاً خلال العصر الفاطمي، ووجدناه في قباب أسوان ^(٥٨٧)، وفي العديد من قباب القاهرة الفاطمية الأخرى ^(٥٨٨). والتي سوف يشار إليها فيما بعد.

* رقة القبة ذات الأوجه المقعرة:

تميزت معظم رقاب قباب جبانة أسوان، أن كل وجه من الأوجه الثمانية للقبة ليس مسطحاً؛ كما هو مألوف في رقاب القباب، بل كانت مقعرة^(٥٨٩) (شكل ٥٣٧) وهو تأثير مغربي آخر لاشك، إذ وجدنا نفس هذا الأسلوب في رقة القبة التي تتقدم المحراب في كل من جامعى سوسة والقيروان^(٥٩٠).

وبالإضافة إلى ما سبق فقد تميزت مناطق الانتقال في قباب جبانة أسوان، بتنوع أساليب مناطق انتقالها، فمنها ما يتكون من بلاطة مسطحة مثلثة، أو من مثلث هرمي مقلوب، أو من مثلث كروى، أو من حنية نصف مخروطية الشكل، أو من مقرنصة إسلامية^(٥٩١). ومنهاتنوع متطور يتكون من حنيات ركنية، بين كل منها حنية أخرى وضعت في محور ضلع المربع، ومنها ما يتكون من حطتين من المقرنصات^(٥٩٢).

وغنى عن البيان أن تنوع أشكال مناطق الانتقال في قباب أسوان، دليل على تعدد مصادرها؛ فمنها ما هو ذو أصول عراقية أو شامية، كما أن بعضها يتصل بالتأثيرات المغربية، وأياً كانت الأسباب التي دفعت إلى ظهور هذه التأثيرات، فهي دليل على أن تلك المنطقة كانت محط ترحال لجموع كثير من أقطار إسلامية مختلفة^(٥٩٣).
مآذن مصر العليا:

وصلنا من منطقة مصر العليا عدة مآذن، منها خمس لها أهمية خاصة في هذه الدراسة؛ وهي منڈنة المشهد البحرى أو "الباب"، ومنڈنة المشهد القبلى أو "بلال" ومنڈنة أسوان أو "الطابية"، وجميعها في أسوان، ومنڈنة الجامع العتيق بإسنا، ومنڈنة جامع أبى الحجاج بالأقصر.

وقد اختلف العلماء والباحثون في تاريخ هذه المآذن، فمنهم من نسبها إلى أعمال الوزير الفاطمى بدر الجمالى؛ أى في أواخر القرن الخامس الهجرى / ١١م^(٥٩٤)، وهناك من يرى أنه لا ينبغي نسبتها جميعاً إلى فترة بدر الجمالى. بل هى تنقسم إلى مجموعتين، الأولى: وتشمل منڈنة المشهد البحرى، ومنڈنة الطابية، وتنسب إلى العصر العباسى، وإلى عهد الخليفة المتوكل على وجه التحديد. أما المجموعة الثانية: فتشمل منڈنة المشهد القبلى، ومنڈنة إسنا، ومنڈنة أبى الحجاج، ويمكن نسبتها إلى أعمال بدر الجمالى^(٥٩٥). وهناك من نسب منڈنة الطابية، ومنڈنة المشهد البحرى، ومنڈنة أبى الحجاج بالأقصر إلى العصر العباسى، وذكر أنه ينبغي تأريخ منڈنتى الطابية والمشهد البحرى بالنصف الثانى من القرن الثانى الهجرى، وأن منڈنة أبى الحجاج بالأقصر تمثل مرحلة انتقال من مآذن العصر العباسى بمصر العليا إلى مآذن العصر الفاطمى بنفس المنطقة^(٥٩٦).

وكان من الطبيعى أن يأتى كل من أصحاب الآراء السابقة، بأدلة وأسناد تدعم وجهة نظره، وتضحد آراء الآخرين ومما لوحظ أنه كان من بين الأدلة التى اعتمد عليها في تأريخ بعض هذه المآذن بالعصر العباسى، أدلة معمارية وزخرفية؛ كانت قد عرفت بالعراق خلال العصر العباسى^(٥٩٧). ويرى الباحث أنه يجب أن يتعامل مع مثل هذه القضايا بحذر؛ إذ اتضح من خلال ما سبق دراسته من العماثر الفاطمية بمصر - علاوة على ما سيرد فيما

بعد- أن كثيراً من العناصر المعمارية والزخرفية التي ظهرت في عمائر مصر الفاطمية. قد انتقلت من شرق العالم الإسلامي- خاصة العراق- إلى مغربه. ثم وجدت طريقها إلى عصر الفاطمية عن طريق غرب العالم الإسلامي لا عن طريق شرقه.

* مئذنة المشهد البحري أو "الباب" (لوحة ١٦١)

تتكون هذه المئذنة من قاعدة مربعة تميل جدرانها نحو الداخل كلما ارتفعت. ويعلو هذه القاعدة بدن اسطوانى الشكل يضيق قطره كلما ارتفع، ويتوجه شرفة بارزة. ويعلو البدن بناء مربع تميل جدرانه نحو الداخل كلما ارتفع وتتوجه قبة^(٥٩٨). ويحتوى البدن الاسطوانى لهذه المئذنة على سطرين من الكتابة- شبه الكوفية- المنفذة بواسطة الآجر. والسطر الأول منهما يقرأ: "بسم الله وبالله رفع هذه المنارة عبيد بن محمد بن أحمد بن سلمه طلب (هكذا) لثواب الله ورحمته ورضوانه". أما السطر الثانى فيقرأ: "عمل حاتم البناء وولده"^(٥٩٩).

وقد اجتمعت في هذه المئذنة عدة عناصر معمارية وزخرفية في غاية الأهمية، وقبل الاسترسال في تناول هذه العناصر، يهنا الإشارة إلى أن ما سبق دراسته من مآذن مصر، والمتمثلة في مئذنة الجامع الطولونى، ومئذنتى جامع الحاكم، تختلف في هيئتها عن مئذنة المشهد البحري. اللهم إلا أن القاعدتين المضافتين لمئذنتى الحاكم كانتا مريعتى الشكل، وبهما انحدار أو ميل خفيف نحو الداخل كلما ارتفعتا، على نحو مشابه لمئذنة المشهد البحري. وقد سبقت الإشارة إلى أن ذلك يعد من بين التأثيرات التى وفدت عن غرب العالم الإسلامى إلى مصر في العصر الفاطمى.

أما فيما يتعلق بالبدن الاسطوانى في مئذنة المشهد البحري، فمن المعروف أن المآذن ذات البدن الاسطوانى، كانت شائعة الاستعمال في العراق وفى مشرق العالم الإسلامى^(٦٠٠)، ومن أمثلتها العراقية، مئذنة مجضة التى تؤرخ بسنة (١٦١هـ)^(٦٠١)، ومئذنة جامع الرقة (٥٦١هـ)^(٦٠٢).

كما أن هذا النوع من المآذن كان منتشراً في إيران وأفغانستان، ومن أمثلتها مئذنة السلطان السلجوقى محمود بغزنة (٤١٥هـ)، والمئذنة المعروفة بـ "منار على" التى بليت بواسطة "ملك شاه" (٤٦٤-٤٨٥هـ) فى ربع جلبان بأصفهان، ومئذنة غرب شيراز بُنيت بواسطة "ملك كاورد" الذى قتل فى سنة (٤٦٦هـ)؛ ومئذنة مسعود الثالث فى غزنة (٤٩٢-٥١٨هـ)^(٦٠٣).

إذن فهذا النوع من المآذن كان شائعاً فى شرق العالم الإسلامى، بل ومن المفيد فى هذا الصدد، أن نعلم أن هناك ثمة اعتقاد يرى أن أصول هذا النوع من المآذن الاسطوانية يرجع إلى إيران، وأن فكرتها مقتبسة من الأعمدة التى كانت تقوم لعبادة الشمس فى العصور القديمة بالهضبة الإيرانية، وبعض الأبراج الهندية القديمة^(٦٠٤).

وإذا كانت الأدلة السابقة تفيد بأن مآذن مصر الاسطوانية الشكل متأثرة بمثلاتها فى شرق العالم الإسلامى، فإن "البكرى" يحدثنا بأن إبراهيم بن الأغلب بن سالم، قد شيد مدينة القصر فى جنوب مدينة القيروان، وذلك سنة (١٨٤هـ). وأنه كان بها جامع له صومعة

مستديرة مبنية بالآجر والعمد^(١٠٥). ومن ناحية أخرى فيلاحظ أنه في الركن الشمالي الشرقي بالمسجد الجامع بسوسة (٢٣٦هـ)، برج يتكون من بدن أسطوانى يعلوه بناء - غرفة - مربع الشكل، ينتهى بقبة^(١٠٦)، في هيئة قريبة من التكوين المعماري الذي يعلو قاعدة منڈنة المشهد البحري. كما أننا نجد منڈنة إسطوانية أيضاً في رباط سوسة (٢٠٦هـ)^(١٠٧).

أما الظاهرة الأخرى في منڈنة المشهد البحري، فهي تشكيل الكتابة بواسطة الآجر. ومن المعروف أن استخدام الآجر في تكوين الأشكال الهندسية والكتابية - وهي الظاهرة التي تعرف باسم "هزار باف" - كان شائعاً في العراق وإيران. وعن طريقهما انتشر هذا الأسلوب إلى الخارج^(١٠٨). ومن أمثلة استعمال هذا الأسلوب من الكتابة في العراق - كما ذكر فريد شافعي - ما وجد على الجزء الأيمن من مدخل قصر الرقة، الذي يُنسب بناؤه إلى الخليفة العباسي المعتصم^(١٠٩). أما في مشرق العالم الإسلامي، وخاصة إيران، فقد وصلنا منها العديد من الأمثلة، ومنها ما وجد في منڈنة السلطان محمود السلجوقي (٤١٥هـ)، ومنڈنة السلطان مسعود الثالث (٤٩٢-٥١٨هـ) وكلاهما في غزنة^(١١٠)، كما نجده كذلك في قبة "نظام الملك" بجامع أصفهان (٤٧٣هـ)^(١١١)، وفي قبر سلجوقي يعرف باسم "خرقان" - بين قزوین وهمدان، يرجع إلى سنة (٤٨٦هـ)^(١١٢)، وغير ذلك من الأمثلة^(١١٣).

وإذا كان أسلوب الزخرفة وتنفيذ الكتابات عن طريق الآجر ساد في شرق العالم الإسلامي - خاصة في إيران - فقد وصلنا منه ثمة نماذج من غرب العالم الإسلامي، ومنها - كما ذكر "فريد شافعي" - ما وجد في الجامع المعلق بالقبروان، الذي يرجح بناؤه قبل سنة (٢٩٦هـ)، وهو تاريخ سقوط دولة الأغابة وقيام دولة الفاطميين. كما نجد هذا الأسلوب أيضاً في كنيسة المسيح بطليطلة التي تؤرخ بسنة (٣٧٠هـ)، والتي كانت مسجداً أيام المسلمين^(١١٤).

ولكن مما ينبغي ملاحظته أن شيوع المآذن الإسطوانية واستخدام الطوب المنجور لتكوين الزخارف والكتابات، كان في إيران خلال القرن الخامس الهجري. وربما كان في ذلك قرينة على نسبة منڈنة المشهد البحري - وما على شاكلتها - إلى القرن الخامس الهجري أيضاً^(١١٥)، وقرينة كذلك على اشتداد التأثيرات الإيرانية على مصر في هذه الفترة.

*** منڈنة أسوان أو (الطابية): (لوحة ١٦٢)**

تتكون هذه المنڈنة من قاعدة مربعة تميل جدرانها إلى الداخل ميلاً خفيفاً كلما أخذت في الارتفاع، ويعلو هذه القاعدة بدن أسطوانى الشكل يضيق كلما ازداد في الارتفاع، وكان يعلو هذا البدن طبق آخر تعلوه قبة ولكن لا وجود لهما حالياً.

وقد احتوى البدن الاسطوانى لهذه المنڈنة على نص كتابى منفذ بواسطة الآجر، بنفس الأسلوب الذي وجدناه في منڈنة المشهد البحري^(١١٦). ومما لاشك فيه أن منڈنة "الطابية" تكاد تكون مطابقة شكلاً وبنياً لمنڈنة المشهد البحري، ومن ثم فكلتا المنڈنتين ترجعان إلى فترة واحدة، بل وليس من المستبعد أن تكون الأيدي التي نفذتهما واحدة.

وعلى أية حال فإن نفس ما سبق ذكره من تأثيرات فنية على منڈنة المشهد البحري، ينطبق على المنڈنة موضع البحث، كما أن محاولة تأريخ منڈنة المشهد البحري، بناءً على

التأثيرات الفنية عليها، هونفس ما يمكن أن يقال في منذنة الطاية أيضاً.
* منذنة المشهد القبلى أو "بلال" (لوحة ١٦٣).

تتكون هذه المنذنة من قاعدة مربعة، يعلوها بدن اسطوانى الشكل، يضيق كلما ارتفع - كمنذنتى المشهد البحرى والطاية - ويعلو هذا البدن جوسق يرتد قليلاً إلى الداخل، وهو مكون من ثلاثة طوابق مثمنة الشكل. ويعلو الأخير منها قبة^(٦١٧). ومن أهم السمات التى ظهرت فى هذه المنذنة، أن الطابق الثانى من الجوسق، تتميز جوانبه الثمانية بأنها غير مستوية، بل مقعرة. وفى نهايتها بروزات على هيئة القرون "Horns". وهو نفس الأسلوب الذى وجدناه فى بعض أضرحة بجبانة أسوان. وسوق نقابله فى منذنة الجامع الكبير بإسنا، التى ترجع إلى عهد بدر الجمالى. وقد سبقت الإشارة إلى أن هذه الأجناب المقعرة، من بين التأثيرات المغربية التى وفدت على مصر خلال العصر الفاطمى^(٦١٨). ولعل ظهور تلك السمة المغربية فى هذه المنذنة قرينة من بين القرائن التى تدعم نسبتها إلى العصر الفاطمى^(٦١٩).

* منذنة الجامع العتيق بإسنا : (٤٦٩-٤٧٤) (لوحة ١٦٤)

أمر الوزير بدر الجمالى بعمارة الجامع العتيق بإسنا فى سنة ٤٦٩هـ، وأنتهى من بنائه فى سنة ٤٧٠هـ. وذلك تحت إشراف القاضى أبى الحسن على بن محمد بن جعفر^(٦٢٠). أما المنذنة فأكملت فى سنة ٤٧٤هـ، بأمر "فخر الملك سعد الدولة أبى منصور ساركتين الجيوشى"^(٦٢١).

وتتكون هذه المنذنة من قاعدة مكعبة، يعلوها بدن اسطوانى يضيق كلما ارتفع، وتدور حوله شرفة خشبية، ويعلو هذا البدن الاسطوانى، طابق آخر مثمن الشكل، يلاحظ أن جوانبه مقعرة، وتنتهى ببروزات تشبه القرون، على نفس النحو الذى وجدناه فى بعض قباب أضرحة أسوان، وفى منذنة المشهد القبلى. وقد سبقت الإشارة إلى أن الأجناب المقعرة، تعد من بين السمات المغربية التى ظهرت فى مصر بتأثير عن غرب العالم الإسلامى.

* منذنة جامع أبى الحجاج بالأقصر : (لوحة ١٦٥)

تنتمى هذه المنذنة إلى نفس نمط مآذن عصر العليا السابقة، فهى ذات قاعدة مكعبة، يعلوها بدن اسطوانى، يضيق كلما ارتفع، ويتوج هذا البدن قبة صغيرة. ويتضح مما سبق أن ما وصلنا من مآذن مصر العليا، يؤكد أنه شاع فى تلك المنطقة نمط المآذن ذات البدن الاسطوانى. وإذا كان هذا النمط من المآذن يرتبط فى هيئته بمآذن العراق وإيران. بل وذو صلة خاصة بمآذن إيران على وجه التحديد، فإنه قد ظهر فى بعضها ثمة تأثيرات مغربية.

وإذا كانت دراسة التأثيرات الفنية على هذه المآذن قد رجحت كفة القول، بأن تلك المآذن تنتمى إلى العصر الفاطمى، وربما إلى فترة الوزير بدر الجمالى على وجه التحديد^(٦٢٢)؛ تلك الفترة التى شهدت توسعاً فى نشاط التأثيرات الشرقية على مصر. ومنها التأثيرات الإيرانية. فمما لاشك فيه أننا لا نملك دليلاً منطقياً قد يفسر لنا ارتباط هذا النوع من المآذن بمنطقة مصر العليا بوجه خاص، وربما يدعم نسبة هذه المآذن إلى العصر

الفاطمي، أنه ظهر بها ثمة تأثيرات مغربية، هي على الأغلب عُرفت في مصر بعد دخول الفاطميين إليها.

ويبدو أن قضية التأثيرات الفنية في مآذن مصر العليا، لم تقف عند حد التأثيرات الإيرانية والعراقية والمغربية، إذ هناك ثمة إشارة تفيد بأنه من خلال مشاهدة المآذن اليمينية، اتضح أن هناك صلة ما بينها وبين مآذن مصر العليا، وربما ترجع تلك الصلة لوجود علاقات تجارية نشطة بين مصر وبلاد اليمن، وذلك بالإضافة إلى أن كثيراً من شواهد القبور التي عُثر عليها في أسوان تحمل الكثير من أسماء القبائل اليمينية^(٦٢٣).

وواقع الأمر أن لتلك الإشارة أهميتها إذ اتضح من خلال مقارنة بعض مآذن مصر العليا مع بعض مآذن اليمن، أن هناك اتفاقاً كبيراً، في التكوين العام بين هذه وتلك، وهو ما سيتضح من خلال المقارنة التالية، بين مئذنتين يمينيتين وآخرين مصريتين.

ونعقد المقارنة الأولى بين المئذنة الشرقية في الجامع الكبير بصنعاء^(٦٢٤)، ومئذنة الجامع العتيق بإسنا (لوحة ١٦٤).

تتكون المئذنة الشرقية في جامع صنعاء الكبير من قاعدة مكعبة الشكل، يقوم عليها بدن أسطوانى تعلوه شرفة مزدانة بصفوف من المقرنصات، ويعلو البدن بدن آخر مسدس الشكل، وتتوجه قبة صغيرة^(٦٢٥). والتكوين العام لهذه المئذنة، يتفق مع التكوين العام لمئذنة الجامع العتيق بإسنا- السابق وصفها- وربما يكمن الخلاف في جزئيات لا تؤثر على التكوين العام، وهو يتضح في أن الطابق الأخير من مئذنة جامع صنعاء ذو ستة أضلاع ويتكون من منطقة واحدة، بينما يتكون من منطقتين مئذنتى الشكل في مئذنة الجامع العتيق بإسنا، كما تميزت مئذنة جامع صنعاء، بوجود مقرنصات أسفل شرفتها.

ولكن على الرغم من وجود ذلك التشابه بين المئذنتين السابقتين، فمن الصعب الإقرار بتأثير أيهما في الأخرى، إذ أننا لا نملك تاريخاً ثابتاً لمئذنة جامع صنعاء، حتى وإن كانت تلك المئذنة ترجع إلى تاريخ أقدم من تاريخ مئذنة الجامع العتيق بإسنا، فمن المعروف أن الجامع الكبير بصنعاء قد تعرض لكثير من التجديدات، وكان من بين هذه التجديدات، تجديد مئذنته في عام ٦٠٣هـ^(٦٢٦). فإذا كان هذا التجديد قد سار على نمط مئذنة قديمة، ترجع في تاريخها إلى ما قبل تشييد مئذنة الجامع العتيق بإسنا، ففي هذه الحالة، ربما يكون هناك تأثير من بلاد اليمن على مآذن مصر الفاطمية، خاصة أن العلاقات بينهما في هذه الفترة، كانت على قدم وساق. أما وإن كانت تلك المئذنة اليمينية، قد جددت على غير نمطها القديم، ففي هذه الحالة يكون التأثير قدم من مصر إلى بلاد اليمن، وهو أمر جائز، نظراً لقوة العلاقات بينهما في العصر الفاطمي، ثم في العصر الأيوبي^(٦٢٧).

أما المقارنة الثانية فنعدها بين مئذنة الجامع الكبير بزييد^(٦٢٨)، ومئذنة جامع أبى الحجاج بالأقصر (لوحة ١٦٥).

تتكون مئذنة الجامع الكبير بزييد من قاعدة مكعبة الشكل، يقوم عليها بدن مستدير الشكل مقسم إلى تجاويف مصمتة، تنتهى بأشكال عقود مدببة، ويعلو هذا البدن بدن آخر

مُثلث الشكل عليه زخارف محزوزة من أشكال معينات متصلة الرؤوس. ويعلو هذا البدن منطقة مثلثة متوجة بقبة^(٣٢١). وعلى الرغم من ازدياد الفوارق بين هذه المندنة ومندنة جامع أبي الحجاج بالأقصر- السابق وصفها- فإن مقابلة هذه بتلك، يتضح أن المندنتين في شكلهما العام ينتميان إلى نمط واحد^(٣٢٠).

ولكن إلى أي زمن يرجع تاريخ مندنة الجامع الكبير بزييد. وواقع الأمر أن نفس مشكلة تأريخ المندنة الشرقية بالجامع الكبير بصنعاء. تواجهنا في هذه المندنة. إذ أن الجامع الكبير بزييد، الذي يُعد من أقدم الآثار الإسلامية في اليمن- شأنه شأن الجامع الكبير بصنعاء- قد تعرض لكثير من التجديدات في الفترات التاريخية المتعاقبة. وقد أُشير إلى أن هذه المندنة ترجع إلى القرن السادس الهجري، وربما كانت من أعمال سيف الدين طغتكين بالمسجد سنة (٥٨٢هـ)^(٣٢١). ولكن مع الأخذ في الاعتبار أن نمط هذه المندنة كان هو النمط الشائع في مساجد ومدارس مدينة زييد^(٣٢٢)، مما يشجع على الاعتقاد برسوخه في هذه المنطقة، ويرجح تجديدها على نفس نمطها القديم.

وعلى أية حال فإذا كانت مأذن مصر العليا قد اختصت ببيئة المندنة ذات البدن الاسطواني أو المستدير الشكل، فباستعراض أشكال المآذن التي وصلتنا من مناطق مختلفة في بلاد اليمن- أياً كان تاريخها- يتضح أنها قد تميزت بأبدانها المستديرة الشكل^(٣٢٣). أو بأبدان ذات شكل ثماني^(٣٢٤). مما يؤكد سيادة هذا النوع من المآذن في بلاد اليمن، ولعله انتقل إليها أيضاً من العراق وإيران.

مشهد الجيوشى: (٤٧٨هـ)

شيد هذا المشهد الوزير بدر الجمالي في خلافة المستنصر بالله سنة ٤٧٨هـ^(٣٢٥). وتنحصر أهمية هذا المشهد بالنسبة للدراسة في مئذنته، والزخارف المحيطة بمحرابه، وفي القبة التي تتقدم هذا المحراب.

وفيما يتعلق بالمندنة، فهي تتكون من ثلاثة طوابق مدرجة، الطابق الأول مربع الشكل ويتوجه إفريز مزدوج من مقرنصات زخرفية. أما الطابق الثاني فهو مربع الشكل أيضاً. ويعلو الطابق الثالث الذي يتكون من ثمانية أضلاع، ويتوج هذا الطابق قبة (لوحة ١٦٦). وتكاد تكون مئذنة مشهد الجيوشى مطابقة في تكوينها العام لمئذنة المسجد الجامع بالقيروان، فكل منهما يتكون من ثلاثة طوابق مدرجة، ينتهي الأخير منها بقبة، وإن كان يلاحظ في ذات الوقت أن الطابق الثالث في مئذنة مشهد الجيوشى مثلث الشكل، بينما هو في مئذنة جامع القيروان ذو شكل مربع^(٣٢٦).

وعلى الرغم من الصلة الوثيقة بين مئذنة مشهد الجيوشى ومئذنة المسجد الجامع بالقيروان- التي كانت الأنموذج لمآذن المغرب- فقد ذكر "كريزويل" عن مئذنة مشهد الجيوشى أنها "النموذج الشامي" بلا شرح أو تفسير. مما يوحي أنها متأثرة مباشرة بمآذن الشام. وهو ما اعترض عليه "فريد شافعي"- ويتفق معه الباحث- ذاكراً أن التأثير وقع بلا شك من بلاد المغرب على مصر، حتى وإن كانت أول المآذن المغربية، وهي مئذنة جامع القيروان (١٠٥-١٠٩هـ أو ٢٤٨هـ)، ذات الشكل المربع. تتفق مع التقاليد الشامية في تصميم

أبراج الكنائس. إذ يلاحظ أن الشكل المربع للمآذن قد تأقلم في المغرب الإسلامي. وتطور هناك، واطرد استعماله، وأصبح هو النموذج الذي بنيت عليه كل المآذن هناك تقريباً. وهي تبدأ من مندنة جامع القيروان، ثم مندنة جامع قرطبة (١٧٧-١٨٠ هـ)، ثم مندنة جامع القرويين بفاس (٣٤٥ هـ)، ثم مندنة جامع صفاقس (حوالي ٣٧٠ هـ) (شكل ٥١٧)، ثم مندنة قلعة بني حماد (٣٩٨ هـ) (شكل ٥٣٨)، وغير ذلك كثير من الأمثلة. كما يلاحظ في ذات الوقت أن تلك المآذن المغربية تشترك في ميزة عامة. وهي أن ارتفاع القاعدة يبلغ حوالي ثلاثة أمثال ضلعها، وقد كانت تلك هي النسبة الغالبة في مآذن مصر ابتداءً من مندنة الجيوشي^(٦٣٧).

ومن الأمور المهمة في مندنة مشهد الجيوشي، تلك المقرنصات الزخرفية التي تتوج الطابق الأول، والتي تعد المثل الأول لظهور هذا النوع من المقرنصات في العمارة الإسلامية بمصر^(٦٣٨). ويتصل هذا النوع من المقرنصات بمنطقة شرق العالم الإسلامي، حيث نجد أول ظهور لها في عضد باب مدفن "جنبادى كابوس" في جورجان (٣٩٧ هـ)^(٦٣٩)، كما نجده يحيط أعلى المئمن الخارجى لضريح "جنبادى على" في أبرقه "Abarquh" (٤٤٨ هـ) (لوحة ١٦٧)، وكلاهما في إيران. أما المثل التالى لظهورها فنجده في مندنة آنى "Ani" في أرمينية (٤٦٥ هـ). ويشير "كريزويل" إلى - أن هذا العنصر ظهر في مثلين من أعمال الوزير بدر الجمالى (الأرمنى)، أولهما في تلك المنذنة، وثانيهما في سور القاهرة بجوار باب الفتوح (٤٨٠ هـ)، وأن ظهورهما هذا كان بعد استعمال هذا العنصر في أرمينية، ومن ثم فيرى أن الأرمن كانوا هم حلقة الوصل لظهور هذا العنصر الفارسى في مصر^(٦٤٠).

ومما لا شك فيه أن تزامن التقاليد المغربية مع التأثيرات الأرمينية أو الفارسية في مندنة الجيوشي، وامتزاج التأثيرات الفنية في الفن الفاطمى بوجه عام، لدليل على أن الأيدى العاملة التي قامت بالتنفيذ، هي أياد مصرية، استطاعت أن تهضم تلك التأثيرات الوافدة، وتصوغها بحسب ما ترى من رؤى.

ومن ناحية أخرى، فهناك ثمة إشارة تفيد أن بعض العناصر الفنية في المآذن المصرية تشهد على وجود التأثيرات الهندية بمصر في العصر الفاطمى وفي العصور التالية. وأن التأثير الهندى يظهر في تصميم مندنة الجيوشي؛ وفي كورنيش المقرنصات الذى يتوج نهاية قاعدة المنذنة، والذي كان مشتقاً من المعابد الهندية^(٦٤١).

وواقع الأمر أنه على الرغم من قوة الصلات الحضارية بين مصر في العصر الفاطمى وبلاد الهند^(٦٤٢)، فيبدو أنه من الصعب الإقرار بوجود تأثير من المعابد الهندية على مندنة الجيوشي، فكما سبقنا الإشارة فإن تكوين ونسب هذه المنذنة متأثر بمآذن بلاد المغرب، أما مقرنصاتها الزخرفية فهي مشتقة من التأثيرات الأرمينية. وربما يؤيد صعوبة الحديث عن تأثير هندي في مندنة الجيوشي، أنه لم يتبين من خلال دراسة التأثيرات الفنية على العمائر الفاطمية بوجه عام وجود ثمة تأثير هندي عليها. كما أن مشهد الجيوشي بوجه خاص، لم تظهر به سوى التأثيرات المغربية أو الأرمينية والإيرانية.

ومن الجدير بالذكر أنه رغم استقرار العلماء والباحثين على اعتبار ظهور المقرنصات

الزخرفية بمصر في العصر الفاطمي، من بين التأثيرات الأرمينية أو الإيرانية. فهناك ثمة إشارة تفيد بأن هذا النوع من المقرنصات ذو أصل قبضي. وأنه ظهر على هيئة إفريز طويل لايتعدى عشرة سنتيمترات عرضاً، متوجاً "أنبل" - منبر - الكنيسة المعلقة بمصر القديمة. وأن هذا "الأنبل" يورخ فيما بين القرنين السادس والثامن الميلاديين. وإن كان قد أرجعه بعض المؤرخين إلى ما قبل ذلك، وانتهت تلك الإشارة بالقول "والأمر حتى الآن رغم أنه غير مؤكد ولكن البحث عن تاريخ مؤكد لهذا "الأنبل" بلا شك سيعطى موضوع المقرنصات بعداً جديداً" (١٤٣).

وواقع الأمر أن الإشارة السابقة تركتنا أمام مشكلة عضال. وكنت أود أن يأتي صاحب الإشارة السابقة بأدلة أخرى غير مقرنصات "أنبل" المعقّنة - التي تنسب حسب ما يرى إلى ما بين القرنين السادس والثامن الميلاديين - ليدعم رأيه عن الأصل القبضي لهذه المقرنصات، إذ أن الأمر على هذه الشاكلة يجعلنا في موضع ريبة من أن ذلك العنصر قد ظهر خلال القرنين (٦-٨م)، ثم ظهر فجأة في العصر الفاطمي خلال القرن الخامس الهجري/ ١١م. بينما وصلنا من إيران وأرمينيا كثير من نماذج تلك المقرنصات الزخرفية المؤرخة بالقرنين الرابع والخامس الهجريين/ ١٠-١١م. ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن مقرنصات "أنبل" الكنيسة المعلقة متطورة ومتقنة إلى حد كبير، وهي في هينتها هذه مقاربة لمقرنصات واجهة جامع الأقمر. حتى أن المرء ليظن أنهما من فترة واحدة!! ولكن يبدو أنه من الصعب الإقرار بذلك؛ في ضوء ما ورد بتاريخ "أنبل" الكنيسة المعلقة فيما بين القرنين (٦-٨م). ولربما كان هذا "الأنبل" في حاجة لدراسة لتحديد تاريخه بشكل أكثر دقة.

أما وإن اتجهنا إلى داخل مشهد الجيوشى، فيعلو مربع محرابه، قبة محمولة على أربع حنيات ركنية، ويجرى حول قمة المربع أسفل منطقة الانتقال إزار كوفي، وهي سمات قد سبقت الإشارة إلى أنها من بين التأثيرات المغربية التي ظهرت في مصر في العصر الفاطمي (١٤٤).

أما فيما يتعلق بمحراب المشهد، فعلى الرغم من احتفاظه بالمظهر التقليدي للمحراب المجوف، فقد حدث فيه تطور ملحوظ. فلمه في المبالغة في تغطية المسطحات بالخارف المتنوعة، حيث أحيط بجدار المحراب إطار مستطيل كبير امتدت عليه الكتابات الكوفية، وقد حصر هذا الإطار زخارف نباتية متنوعة. فبدأ كأنه ستار مزركش مسدل على هذا الجدار فوق المحراب وعلى جانبيه (١٤٥) (لوحة ١٦٨).

ومن المعتقد أن تلك الإطارات التي تحيط بالمحاريب، ظهرت في بادئ الأمر - كما يرى بعض العلماء - كعناصر معمارية زخرفية، لتحديد معالم الأبواب والبوابات، كما هو الحال في باب مقصورة جامع القيروان، وفي بوابة جامع المهديّة، ومنها اشتقت لتحديد إطارات المحاريب (١٤٦).

وعلى أية حال فإن السمة المهمة في محراب الجيوشى. أنه قد غطى جميع سطحه بأشكال جامدة من التوريق. وظهرت فيه المراوح الخيلية ذات أشكال هندسية مختلفة ومزدحمة بالتفاصيل (شكل ٥٣٩). ومثل هذا الأسلوب من الزخرفة يختلف اختلافاً كبيراً

عما وجدناه في محراب جامع الحاكم بأمر الله، ويعد من السمات المميزة للزخارف الجصية في إيران في القرن الخامس الهجري / ١١ م في نيسابور ونايين، ويرى "ديماند" أنه طالما لم تكن لهذه الزخارف أصول مصرية، فإن هذا الأسلوب لابد أن يكون قد وفد من إيران، نتيجة لانتشار السلاجقة في جميع بلاد الشرق الأدنى^(٦٤٧).

ولكن مما ينبغي ملاحظته، أنه على الرغم من أن الميل نحو المبالغة في تغطية المسطحات بالعناصر الزخرفية المختلفة كانت في جامع نايين بإيران^(٦٤٨)، والذي أرخه "فلورى" بنهاية القرن الثالث الهجري، وأكد على أن الزخارف الجصية في هذا الجامع تدهشنا ببراء تكوينها القائم على الزخارف النباتية والهندسية والكتابية^(٦٤٩)، فقد تميزت أيضا الزخارف الجصية في كنيسة العذراء بدير السريان (٣٠٢ هـ) بالمبالغة في تغطية المسطحات بالعناصر الزخرفية المزدحمة^(٦٥٠)، إلا أنها لم تكن بنفس الازدحام والتنوع الذي كانت عليه زخارف جامع نايين ومشهد الجيوشى.

محراب الأفضل في الجامع الطولونى: (٤٨٧ هـ)

وهو عبارة عن محراب جصى مسطح، يوجد على إحدى دعائم البائكة الثانية مما يلي صحن الجامع الطولونى، ويحتوى هذا المحراب على كتابة كوفية تشير إلى أن الذى أمر بإنشائه الوزير الفاطمى الأفضل، فى خلافة المستنصر بالله^(٦٥١).

وقد تميز هذا المحراب بكثير من المميزات التى ظهرت فى محراب الجيوشى، من حيث الإطار الكوفى الذى أحاط بجداره، وقد حصر فيما بينه زخارف نباتية وكتابية وهندسية متنوعة، فبدت كأنها ستار مركزش منسدل عليه (لوحة ١٦٩). كما يلاحظ أن المراوح النباتية فيه قد تضمنت أشكالاً هندسية مختلفة ومزدحمة بالتفاصيل (لوحة ١٧٠)، فى نحو مقارب لأشكالها فى محراب الجيوشى أيضاً، وقد سبقت الإشارة بصلة تلك الزخارف بزخارف إيران الجصية.

وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهر فى هذا المحراب تكوين جديد لم يكن معروفاً من قبل، قوامه إطار عقد صغير فى أسفل عقد المحراب نفسه (لوحة ١٧١، شكل ٥٤٠). وإذا كان هذا التكوين يظهر لأول مرة بمصر فى هذا المحراب الفاطمى، فقد كان شائعاً إلى حد كبير فى بلاد فارس، وأتى "كريزويل" بقائمة لاثنى عشر محراباً من إيران فى تواريخ سابقة أو لاحقة لمحراب الأفضل، ظهر بها هذا التكوين، نذكر منها على سبيل المثال محراب جامع نايين (ق ٤ هـ / ١٠ م) (لوحة ١٧٢)، ومحراب "Duvazada Imam" بيزد (٤٢٩ هـ)، ومحراب "إمام زادا شاه زادا كارار" فى "Buzan" (٥٢٨ هـ)^(٦٥٢).

وقبل أن نختم الحديث عن محراب الأفضل بالجامع الطولونى، يلاحظ أنه قد وردت ثمة إشارة تفيد أنه ظهر فى هذا المحراب تأثيران مغربيان، أولهما: يظهر فى الطاقية القالبية المشكلة لباطن عقده، وأن أصول هذه الزخرفة وجدت فى مدونة جامع صفاقس وقلعة بنى حماد، وثانيهما: يظهر فى الكتابة الكوفية المتشابكة والمتماثلة والتى تعد عنصراً أساسياً فى زخارفه وتشبه أقدم الأمثلة التى عرفت من هذا الأسلوب فى جامع عقبة بن نافع بالقيروان^(٦٥٣). وواقع الأمر أن أياً من السمتين السابقتين لم يظهرهما فى محراب

الأفضل بالجامع الطولونى، بل قد ظهرا فى محراب فاطمى آخر فى هذا الجامع وهو المحراب الذى تمت دراسته تحت اسم "المحراب الفاطمى المبكر بالجامع الطولونى" (اللوحتان ١٥٩. ١٦٠، الشكلا ٥٣٠، ٥٣٣).

ضريح الشيخ يونس: (٥٠٠-٥٢٠هـ)

ظهر فى هذا الضريح سمة مغربية تتمثل فى الناقية القالبية التى تعلق نوافذه، وهى من نفس فصيلة الناقية القالبية التى ظهرت من قبل فى نافذة بالمندنة الغربية بجامع الحاكم، وإن كانت فى ضريح الشيخ يونس قد تضررت تضرراً محلياً^(١٥٥)، حيث أخذت هيئة تشبه أشكال المشكاوات^(١٥٦) (شكلا ٥٤١).

ضريح إخوة يوسف: (٥٠٠هـ)

استمر فى هذا الضريح ظهور بعض العناصر المغربية التى سبقت الإشارة إليها من قبل، كالحنيات الركنية التى تحمل القباب. ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن الأفاريز الزخرفية التى تعلق الأشرطة الكتابية الكوفية فى هذا الضريح قد تميزت حافتها العليا بانحنائها إلى الأمام، وهى سمة متطورة عن الأفاريز الكوفية ذات الحافة المنحنية للأمام والتى وجدناها من قبل فى جامع الحاكم^(١٥٦)، وسبقت الإشارة إلى أنها من بين التأثيرات المغربية.

وبالإضافة إلى ذلك فيتصدر جدار قبة ضريح إخوة يوسف ثلاثة محاريب مجوفة متجارية^(١٥٧)، يحيط بكل منها إطار مستطيل مشغول بكتابات كوفية، وقد تميزت مسطحات هذه المحاريب بالمبالغة فى الميل نحو الزخرفة وازدحام الزخارف النباتية المحفورة فى الجص، على نفس النحو الذى وجدناه فى محراب مشهد الجيوشى، والذى يعتقد أنه متأثر بالزخارف الجصية الإيرانية^(١٥٨). وإن كانت هناك ثمة إشارة تفيد أن الزخارف النباتية فى كوشات عقود محاريب إخوة يوسف متأثرة بالتقاليد الأندلسية^(١٥٩).

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نتعرض لظاهرة المحاريب الثلاثة التى وجدت فى جدار قبة بعض الأضرحة والجوامع الفاطمية، والتى وجدناها فى المسجد المجاور لمندنة المشهد القبلى "بلال" بأسوان (ق ٥٥هـ)^(١٦٠)، وفى جامع دير سانت كاترين (٤٢٩-٤٣٣هـ)، وضريح إخوة يوسف (٥٠٠-٥٢٠هـ)، وضريح أم كلثوم (٥١٦هـ)، وضريح السيدة رقية (٥٢٠-٥٢٧هـ)، وضريح يحيى الشبيه (منتصف ق ٦هـ)^(١٦١).

يرى بعض العلماء أن فكرة المحاريب الثلاثة التى ظهرت فى بعض جوامع وأضرحة مصر الفاطمية، مشتقة من جامع قرطبة، فقد كانت من بين الأعمال التى أجريت فى هذا الجامع فترة الحكم المستنصر سنة ٣٥٤هـ، أن استحدث على جانبي محراب الجامع عقدان؛ للبايين المفتوحين على يمين ويسار المحراب، والذى كان أحدهما يؤدى إلى السباط والآخر إلى المخزن، فبدأ هذان العقدان كما لو كانا محرابين على جانبي المحراب الأسمى الأوسط^(١٦٢).

وإذا كان من الجائز قبول هذا التفسير الوحيد الذى وصلنا بحثاً عن ظاهرة المحاريب الثلاثة فى بعض أضرحة وجوامع الفاطميين بمصر. فيجب أن يؤخذ فى عين الاعتبار أن ما كان فى جدار قبة جامع قرطبة، هو محراب يكتنفه عقدان يعلوان مدخلين.

ولم تكن ثلاثة محاريب صريحة.
ومن الجدير بالذكر أنه قد مر بنا أن جدار قبلة جامع عمرو بن العاص يعد أعمال عبد الله بن طاهر فيه (٢١٢هـ)، كان يحتوى على ثلاثة محاريب (شكل ٤٨٤)، بل والأكثر من ذلك أن الجدار الشرقى فى كنيسة العذراء بدير السريان (٣٠٢هـ)، قد تميز بوجود حنية على هيئة محراب كبير فى وسطه يكتنفه من الجانبين حنيتان صغيرتان^(٦٦٣) على هيئة محاريب صغيرين. أى أنه كان فى هذا الجدار؛ ثلاثة محاريب: محراب كبير فى الوسط يكتنفه محرابان صغيران فى الجانبين، بنفس الهيئة التى وجدناها فى جدار قبلة ضريح إخوة يوسف. وبالإضافة إلى ذلك فإن التكوين العام سواء فى الشكل القائم على حنيات مجوفة ترتكز عقودها على أعمدة، أو فى التصميم العام للزخرفة القائمة على هيئة مستطيلات تحيط بتلك المحاريب، وتنتشر فيما بينها وبين كوشات العقود زخارف جصية. متقاربة إلى حد كبير فى محاريب كنيسة العذراء، وفى محاريب إخوة يوسف.

وربما نخرج مما تقدم أن ظاهرة المحاريب الثلاثة التى ظهرت بمصر فى العصر الفاطمى، هى ظاهرة مصرية إسلامية، بدأت فى جامع عمرو بن العاص، ووجدناها بصورة مقاربة للمحاريب الفاطمية فى محاريب دير السريان، والتى سبقت الإشارة عند دراسة هذا الدير، أن تلك المحاريب كانت إسلامية فى حجمها وتكوينها وزخرفتها رغم وجودها فى أحد الأديرة.

ضريح بقوص : (٥١٥-٥٢٥هـ)

لهذا الضريح قبة مضلعة تتكون من ثمانية ضلوع فقط، كما أن للقبة رقبة تتكون من ستة عشر ضلعاً غير مستوية بل مقعرة^(٦٦٤) وقد سبقت الإشارة عند تناول أضرحه جبانة أسوان أن هذين الملمحين يعدان من بين التأثيرات المغربية على مصر فى العصر الفاطمى^(٦٦٥).

ضريح أم كلثوم (٥١٦هـ)

بجدار قبلة هذا الضريح ثلاثة محاريب، يعنينا منها المحراب الرئيسى، وهو الذى يقع فى منتصف هذا الجدار، ويتميز بزخارفه الجصية الجميلة. وشغلت طاوية هذا المحراب بقنوات فى هيئة محارية الشكل، تنتهى كل قناة منها فى حافة عقد الطاوية بشكل على هيئة حرف (V) أو بشكل نصف دائرة، فى وضع متناوب (شكل ٥٤٢)، وبعد ذلك الأسلوب الزخرفى تأثيراً مغربياً آخر ظهر بمصر فى العصر الفاطمى، إذ أن هيئتها السابقة قد وجدناها بشكل متطابق مع زخارف طاقيتين يتوجان حنيتين بالواجهة الجنوبية الشرقية بمدينة قلعة بنى حماد (حوالى ٣٩٨هـ)^(٦٦٦) (شكل ٥٤٣).

وإذا كانت التفاصيل الزخرفية الدقيقة فى عقد محراب ضريح أم كلثوم مشتقة تماماً من مثيلاتها فى مندة قلعة بنى حماد. فماذا بشأن الطاوية المحارية نفسها؟

لقد كانت الزخرفة الإشعاعية أو محارية الشكل معروفة الاستعمال بمصر فى الفن القبطى^(٦٦٧)، وربما نجد أصولها فى أشعة قرص الشمس "آتون" بمصر القديمة^(٦٦٨) (شكل ٥٤٤). كما أن الزخرفة المحارية استعملت فى مصر الإسلامية أيضاً فى طواقي الحنيات المحصورة بين شبائك واجهات جامع عمرو بن العاص (شكل ٤٨٣) التى ترجع

إلى أعمال عبد الله بن طاهر (٢١٢هـ)، وكذلك في طواقي الحنيات المحصورة بين شبايك جامع ابن طولون (لوحة ١٤١).

ولكن مما لاشك فيه أن الفاطميين في مصر قد توسعوا توسعاً ملحوظاً في استعمال تلك الأشكال المحارية سواء في طاقيات المحاريب، أو في طاقيات حشوات بعض الواجهات، وبالمبحث عن ظاهرة الطاقيات المحارية في بلاد المغرب نجد أنها كانت منتشرة انتشاراً كبيراً في تلك البلاد، وفي سلسلة متماسكة الحفقات تبدأ من منتصف القرن الثالث حتى القرن السادس الهجري. ونجدها على سبيل المثال في الحنيات الركنية بجامع القيروان^(٦٦٩) (شكل ٥٣٦)، وفي تجاويف بأسفل قبة نفس الجامع (٢٤٨هـ) (شكل ٥٤٥)، كما نجدها أعلى كوشات عقود بلاطة المحراب في جامع الزيتونة (منتصف ق ٣هـ)، وقد تميزت طواقيها المحارية بأنها مرتكزة على عمودين رشيقين، فأصبحت تلك التجاويف الزخرفية أقرب إلى أشكال المحاريب^(٦٧٠)، كما نجدها كذلك في تجاويف بجامع سدراته (ق ٤-٣هـ) (شكل ٥٤٦)، وفي مدنة قلعة بني حماد المشار إليها سابقاً (شكل ٥٤٣).

ومن ناحية أخرى فقد ظهرت الطاقية المحارية في محرابي دار شعبان ومسجد الدز بالمنستير اللذين ينسبان إلى القرن الثالث الهجري / ٩م^(٦٧١)، كما نجدها كذلك في أقدم المحاريب الفاطمية بشمال أفريقيا، وهو محراب جامع المهديّة، حيث نجد أن النصف السفلي من هذا المحراب قسم إلى تسع حنيات رأسية طويلة، يعلو كل حنية منها طاقية محارية الشكل "Shell Hood"^(٦٧٢) (الشكلان ٥٤٧ أ. ب).

ومن الجدير بالذكر أن أول طاقية محارية تظهر بمصر في العصر الفاطمي، وهي طاقية محراب ضريح أم كلثوم، قد تميز إطار عقدها بتلك الزخرفة المتبادلة بين أنصاف دوائر وأخرى مدببة على هيئة حرف (V)، وهي مطابقة لما وجد في مدنة قلعة بني حماد. مما يشجع على القول - كما ذهب بعض العلماء - إن استخدام الطاقية ذات القنوات الإشعاعية (المحارية) في مصر خلال العصر الفاطمي. كان بتأثير من بلاد المغرب^(٦٧٣)، وهو أمر أكد عليه "مارسيه" حيث يرى أن تلك الزخارف الإشعاعية (المحارية) المنتهية بأشكال مفصصة قد انتقلت من قلعة بني حماد إلى مصر في العصر الفاطمي، كما أشار إلى أن هذا الأسلوب ظهر في بادئ الأمر في الحنيات الموجودة في بوابة الرقة (١٥٥هـ) بالعراق. إلا أن قلعة بني حماد تمثل المرحلة الوسطى بين نموذج الرقة والنماذج المصرية الفاطمية^(٦٧٤).

وبالإضافة إلى ما تقدم فيلاحظ أن تجويف محراب ضريح أم كلثوم قد زين بشرائط عريض عليه زخارف هندسية مكونة من خطوط متقاطعة، تشكل في مجموعها أربعة نجوم ذات ثمانية رؤوس^(٦٧٥)، يرى في تصميمها أحد العلماء أنها مشابهة تماماً لزخرفة على الفسيفساء من قلعة بني حماد^(٦٧٦).

جامع الأقمر: (٥٥١٩):

يعيننا بوجه خاص من هذا الجامع وأجهته الحجرية ذات الزخارف الرائعة، والتي تعتبر بحق أثمن ما وصلنا من الواجهات الفاطمية، بل وربما كانت أبدع وأجمل عمائر مصر الإسلامية بصفة عامة. ويبدو أن فخامة وروعة زخارف تلك الواجهة، كانت مدعاة لأن يتنازع العلماء والباحثون في تحديد مصدر اشتقاقها، ومن الملفت للنظر أن كلاً منهم يلصقها - غالباً - بمنطقة ما أو قطر بعينه، فأشير إلى أنها واقعة تحت التأثيرات الشمالية أفريقية^(٦٧٧)، أو الأندلسية^(٦٧٨)، أو السورية^(٦٧٩)، أو الأرمينية^(٦٨٠)، أو السلجوقية^(٦٨١)، أو الفارسية^(٦٨٢). وأشير ذات مرة إلى أن مهندس هذه الواجهة أو واضع تصميمها كان مسيحياً أرمينياً^(٦٨٣)، وذات مرة بأنه كان وافداً من الشرق، وتحديدًا من أحد المناطق التي كانت خاضعة للسلاجقة^(٦٨٤).

وعلى أية حال فسوف تقوم الدراسة برصد ما يمكن أن يقال من تأثيرات فنية على هذه الواجهة، يلتكشف من خلالها مدى تأثير كل قطر من الأقطار السابقة عليها، ولعله يمكننا من خلال ذلك أن نستنتج جنسية المهندس الذي قام بتصميمها أو الفنانين الذين قاموا بتنفيذها.

بنيت واجهة جامع الأقمر من الحجارة التي عُنِيَ بصقلها ورصها عناية فائقة، وقُسمت الواجهة رأسياً (لوحة ١٧٣) إلى ثلاثة أقسام^(٦٨٥)؛ الأوسط منها يبرز عن سمت الجدار حوالي ثلاثة أرباع المتر، ويبلغ طوله سبعة أمتار، ويتوسطه المدخل. ويتكون هذا القسم الأوسط من ثلاث مناطق رأسية، الوسطى منها يشغلها مدخل الجامع؛ الذي يعلوه عتبة من صُنِجَت معشقة، تعد أول مثل لظهورها في جوامع مصر بعد ظهورها في أبواب بدر الجمالي. ويعلو هذه العتبة طاقة كبيرة معقودة بعقد مدبب، تشغلها دائرة في المنتصف، يشع منها ضلوعٌ تنتهي بزخرفة متدرجة. أما المنطقتان الأخريان فهما متماثلتان، والقسم الأسفل في كل منهما تشغله حنية مجوفة تنتهي بطاقة ذات ضلوع مشعة مشابهة لتلك التي تعلو المدخل. ويعلو هذه الطاقة جزء مربع الشكل يشغله مقرنصات من أربع حطات متعاقبة، وهي تعد المثل الثاني لظهور هذه المقرنصات الزخرفية، بعد مقرنصات مبدنة مشهد الجيوشى، التي تتكون من حطتين وصنعت من الآجر وليس من الحجارة كما هو الحال في واجهة الأقمر. ويعلو المنطقة السابقة الوصف حنية على هيئة محراب معقود بعقد مدبب يرتكز على عمودين رشيقين، ويشغل حشوة العقد شكل محارى. (لوحة ١٧٤).

أما القسمان الجانبيان فكل منهما يتكون من طاقة صماء مستطيلة تتوسطه، بداخلها زخرفة مفصصة، ويعلو هذه الطاقة طاقة معقودة بعقد مدبب، في منتصفها دائرة تشع منها ضلوعٌ تنتهي بأشكال مقرنصة (لوحة ١٧٥). وعلى جانبي كل عقد مربعان كل منهما قائم على إحدى زواياه، ويشغل هذه المعينات زخارف نباتية. وبالجزء العلوى من كل قسم، صرة في المنتصف على جانبيها حشوتان، واللذان في طرفي الواجهة تمثلان شباكين، ويشغل كل منهما عقد يرتكز على عمودين حلزوينين. وتتدلى مشكاة من هذا العقد. وفي طرف الجناح الأيسر من الواجهة شطف ينتهي بحطتين من المقرنصات (لوحة ١٧٦).

ولعل أول ما يلفت النظر في هذه الواجهة أنها مبنية من الحجر، وعنى بزخرفتها

عناية كبيرة، ويرى "كونل" أن النماذج المغربية كانت أصل تلك الظاهرة، كما ربط بين بعض الزخارف النباتية في هذه الواجهة ومثيلاتها في مدينة الزهراء^(٣٨٦)، وأشار غيره إلى أن التوريفات في هذه الواجهة متأثرة أيضاً بزخارف قصور الزهراء^(٣٨٧). ومن ناحية أخرى فقد أكد "مارسيه" على أن الضلوع المشعة التي تتوج حنيات واجهة الأقرم كمثيلاتها في محراب ضريح أم كلثوم، متأثرة بمثيلاتها في مندنة قلعة بني حماد^(٣٨٨)، وأضاف إليه آخرون بأن المدخل البارز في هذا الجامع والساق النباتية المزدوجة، وكذلك المربعات القائمة على إحدى زواياها تعد من التأثيرات المغربية أيضاً^(٣٨٩). أما من حيث الزخارف الكتابية في هذه الواجهة فقد لوحظ أن كثيراً من العناصر الزخرفية فيها، تشبه العناصر الزخرفية في كتابات الأزهر المبكرة، وفي محرابه الأصلي، وزخارف بعض الكتابات الفاطمية الأخرى، وتتميز هذه الكتابات بأنه يخرج من قمم حروفها فروع تحلى الفراغ الكائن بينها، وللمح عن بين زخارفها النباتية كما هو الحال في كتابات محراب الأزهر بعض الزخارف المغربية كالورقة ثلاثية البتلات، التي تنبعث من الطرف العلوي للحروف القائمة القصيرة، كما هو الحال على سبيل المثال في حرف "الياء" بكلمة "أمير"^(٣٩٠).

إذن فقد ظهرت في هذه الواجهة تأثيرات مغربية ليست بالقليلة، ولكن مما ينبغي ملاحظته أن جميع المظاهر والعناصر الفنية التي نسبت في هذا الجامع إلى التأثيرات المغربية، كانت شائعة في كثير من جوامع الفاطميين في مصر، بمعنى أن ظهورها في الأقرم كان استمراراً لظهوره السابق في مصر.

وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت في بعض العناصر الزخرفية مغربية الأصل ثمة عناصر زخرفية تنتمي إلى تأثيرات فنية أخرى، فأشير على سبيل المثال إلى أنه ظهر في بعض هذه المعينات، زهريات كانت مألوفة الاستعمال في الفن القبطي^(٣٩١)، بل وإن هذه الزهريات تذكرنا بزخارف قبة الصخرة وزخارف المسجد الأقصى في عهد الخليفة العباسي المهدي^(٣٩٢).

كما لوحظ أن الأعمدة التي استعملت في حنيات وحشوات الجزء العلوي من الواجهة، أعمدة من النوع الحزوني، وهو المثل الأول لاستعمال هذه الأعمدة في العمارة الإسلامية بمصر. والتكوين العام لهذه الحنيات والحشوات بطاقتها المرتكزة على أعمدة حلزونية، تشبه هيئة المحاريب. وتذكرنا في هيئتها بالمحاريب المرتكزة عقودها على أعمدة حلزونية، والتي وجدنا منها أمثلة، في محراب بقبة الصخرة (لوحة ١٧٧) ينسب إلى الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان^(٣٩٣)، أو إلى الخليفة العباسي المأمون^(٣٩٤). وفي محراب جامع الخاصكي ببغداد الذي ينسب إلى الخليفة العباسي المنصور (لوحة ١٧٨)^(٣٩٥)، وفي عديد من الحشوات الخشبية بالمسجد الأقصى التي تنسب إلى الخليفة العباسي المهدي^(٣٩٦)، وفي محراب عثر عليه في سامراء^(٣٩٧).

وربما كانت الأعمدة الحلزونية في واجهة جامع الأقرم متأثرة بالنماذج السورية الأموية، خاصة أن هذا النوع من الأعمدة كان شائع الاستعمال هناك إلى حد كبير^(٣٩٨). وربما يشجع الاعتقاد في هذا، أنه ظهر في واجهة جامع الأقرم ثمة عناصر زخرفية ذات

أصل سورى، كالتوريدة ثمانية البتلات^(٧٩٩). والحلبة القالبية المستديرة البارزة "Torus Moulding" التى تدور أفقياً ورأسياً، حول عقد مدخل الجامع ومربعى المقرنصات، وحول عقدى حيثى الواجهة حتى تصل إلى نهايتها^(٧٠٠).

وبقى علينا أن نناقش الآن أكثر القضايا أهمية فى زخارف هذه الواجهة وهى محاولة استنتاج بعض الباحثين لجنسية المهندس الذى وضع تصميمها، وأولئك الفنانين الذين قاموا بتنفيذها، وذلك بناءً على التأثيرات الفنية التى ظهرت فى هذه الواجهة.

يذكر "ريفويرا" أنه على الرغم من أننا لا نعرف أية معلومات عن مهندس هذا الجامع ذى المظهر الكنسى "Church - like appearance"، ولكن زخارف عقود واجهته ذات صلة ببوابات الفتوح والنصر وزويلة، التى وضع تصميمها الراهب "جون"، وقام بتشبيدها، ثلاثة إخوة مهندسين قدموا من الرها باستدعاء من الأمير بدر الجمالى. ومن ثم فمن المحتمل أن مهندس - الجامع - كان مسيحياً من أرمينية؛ التى ربما أحضر منها فكرة المقرنصات الزخرفية. ويؤكد على أن أقدم مثل باقى عُثر عليه فى غرب آسيا يؤكد التاريخ، واستعملت فيه هذه المقرنصات الزخرفية، قبل ذلك، هى مقرنصات مئذنة جامع أنى "Ani" فى أرمينية^(٧٠١) (٤٦٥هـ).

وهنا يعود "ريفويرا" مرة أخرى محاولاً نزع فضل أى دور للمهندسين المسلمين وقدرتهم على الابتكار والإبداع. وإذا كنا لا نستطيع غض الطرف عن دور أرمينية فى ظهور المقرنصات الزخرفية بمصر الفاطمية، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن تلك المقرنصات، قد ظهرت فى مصر من قبل فى مئذنة مشهد الجيوشى (٤٧٨هـ)، وإذا كانت تلك المقرنصات من البساطة بمكان (لوحة ١٦٦) فليست مقرنصات مئذنة جامع "أنى" بأرمينية أعظم حالاً^(٧٠٢). ويصعب عقد مقارنة بينها وبين مقرنصات واجهة جامع الأقمر، التى بلغت درجة عالية من التطور والتنوع. الأمر الذى يُعتقد معه أن مقرنصات واجهة الأقمر قد شهدت تطوراً محلياً فى مصر، بعد ظهورها فى مئذنة الجيوشى.

ومن ناحية أخرى فإن ظهور ثمة تأثيرات فنية أخرى - خاصة التأثيرات المغربية - فى تلك الواجهة، إنما تبطل زعم "ريفويرا" بأن المهندس الذى وضع تصميمها كان أرمينياً. ثم أنه لو افترضنا بدلاً أن هذا المهندس كان أرمينياً، فليس فى ذلك ما يعطى الحق لـ "ريفويرا" أن يقر بأنه مسيحى، إذ كما سبق التأكيد لم يكن كل الأرمن مسيحيين، بل إن بدر الجمالى نفسه كان مسلماً، علاوة على أن أرمينيا كانت لفترة طويلة جزءاً من الإمبراطورية الإسلامية، وخرج منها علماء دين مسلمون كثيرون^(٧٠٣).

وإذا كان "ريفويرا" رمى بثقله تجاه أرمينية فى البحث عن مهندس جامع الأقمر، فإن هناك اتجاه آخر يرى أن إتقان تنفيذ واجهة هذا الجامع المشيدة من الحجر "توحى" بأن مهندسها ليس حديث عهد بالصنعة بل سبق مزاولتها. ولذا يحتمل أن يكون منفذ الواجهة أو من شارك فى بنائها أحد المهندسين أو الصناع المهرة الوافدين من الشرق^(٧٠٤) ودُعم هذا رأى بثلاث قرائن يتماثل فيها جامع الأقمر مع عمائر سلجوقية فى شرق العالم الإسلامى وخاصة بلاد الشام، مما يعزز أن هذا الاتجاه يميل إلى الاعتقاد بأن منفذ واجهة

الجامع كان أحد السلاجقة الذين وفدوا غالباً من الشام. وقبل أن نشير إلى أن تلك القرائن الثلاث. أود مناقشة ترجيح كون مهندس هذه الواجهة الحجرية والحد من الشرق لأنها تتميز بإتقان التنفيذ مما يدل على أن منفذها لم يكن حديث عهد بهذه الصنعة بل سبق له مزاولتها.

ونحن بدورنا نتساءل ألم يكن في مصر خلال القرن السادس الهجرى / ١٢م، من هو ليس حديث عهد بإتقان الزخرفة في الحجر، وسبق له مزاوله هذه الصناعة؟.

لن نتمادى في الإجابة على هذا التساؤل ونرجع إلى قدرة المصريين الفائقة عند العصور القديمة على استعمال الحجارة ونحتها وزخرفتها، بل يكفيننا في هذا الصدد الاقتصاد على ازدهار هذا اللون من الفنون في مصر منذ دخول الفاطميين إليها.

لقد سبقت الدراسة أن وضحت أن الفاطميين كانوا متمرسين منذ تواجدهم في بلاد المغرب على استعمال الحجارة في مبانيهم، وأن تمرسهم هذا ظهر في قصورهم التي شيدها في مصر، حتى أن "ناصر خسرو" ذكر عن القصر الشرقي "وجدران القصر من الحجر المنحوت بدقة، تقول إنها قدت من صخر واحد" (٧٠٥)، ومن المرجح أن كثيراً من مواضع هذا القصر قد احتوت على زخارف منحوتة في الحجر، إذ ليس من المعقول أن قبوراً للفاطميين بما عُرِفوا من ترف وبدخ كانت صماء بدون زخرفة.

ومن بين منشآت الفاطميين التي استخدم فيها الحجر الذي عني بزخرفته أيضاً جامع الحاكم بأمر الله، وقد سبق تفصيل ذلك وشرح ما احتوت واجهات مدخله ومذنتيه من زخارف. ثم نذكر بعد ذلك أسوار القاهرة وبواباتها الثلاث والتي كانت فخراً للبناء بالحجارة وزخرفتها كما سبق التفصيل أيضاً.

إذن فلم تكن مصر الفاطمية حديثة عهد عند تشييد جامع الأقمر بفن البناء بالحجارة وزخرفتها. ثم إنه ليس هناك ما يؤكد أن السلاجقة كانوا هم فحسب المتقنين لفن البناء بالحجارة في الشرق، فقد كانت أرمينية أيضاً لها باع طويل في هذا، حتى أن بعض الباحثين اتخذوا من براعة استعمال الحجر في أبواب القاهرة؛ دليلاً على دور الأرمن - المتخصصين في البناء بالحجارة - في هذه البوابات (٧٠٦).

أما فيما يتعلق بالقرائن الثلاث التي أعتمد عليها في الاعتقاد بأن مهندس هذه الواجهة كان من السلاجقة، فهي:

أ - زخرفة الحشوة الصغيرة - على هيئة نافذة - التي تعلو طرفي الواجهة (لوحة ١٧٦)، والتي ظهرت فيها زخرفة منحوتة في الحجر، على هيئة محراب تتدلى من مقده مشكاد. وذكر أن شكل المحراب الذي تتدلى منه المشكاد يعتبر من الأشكال الزخرفية التي بدأ ظهورها في الفن الإسلامي بعد كتابة الإمام الغزالي (ت ٥٠٥هـ) لمصنفه "مشكاة الأنوار". وأن تلك الزخرفة شاعت في محاريب بغداد والموصل الجصية والرخامية والمزخرفة بالقاشاني المصنوع بوجه خاص في مدينة قاشان (٧٠٧).

ويلاحظ أنه لم يرد تاريخ واحد لأى من هذه المحاريب التي ظهرت بها أشكال المشكاوات لكى نقر بأنها أقدم تاريخاً من هيئة المحراب الذي تتدلى منه مشكاة بالجامع

الأقمر. وإن كان أشير في حاشية إلى أن "من أقدم المحاريب التي تحتوى على المشكاة المتدلية، هو محراب مصنوع من الحجر الأسود في ضريح الإمام محسن في الموصل من القرن السادس الهجري" (٢٠٨). ومن المعروف أن ضريح الإمام محسن بالموصل (٥٨٩-٦٠٧هـ) يرجع إلى العهد الأتابكي (٢٠٩) السدي دام في الموصل فيما بين سنتي ٥٢١ و ٦٦٠هـ (٢١٠)، أي أن المحراب ذا المشكاة المتدلية في هذا الضريح متأخر كثيراً عن نموذج جامع الأقمر. أما فيما يتعلق بالمحاريب القاشاني، التي ظهرت بها المشكاوات المتدلية، فلم أتوصل إلى نموذج واحد يرجع إلى ما قبل تشييد جامع الأقمر (٥١٩هـ). بل يبدو أن هذا الأسلوب من الزخرفة ازدهر في إيران خلال القرن السابع الهجري / ١٣م (٢١١)، وهو ما يتضح في محراب مؤرخ بسنة ٦٦٣هـ، كان في جامع "قم" وعليه اسم "علي بن محمد أبي طاهر" ومحموظ حالياً في متحف برلين (٢١٢)، ومحراب آخر مشابه للمحراب السابق، في مشهد الإمام علي بالنجف وهو من صناعة إيران في القرن السابع الهجري / ١٣م (٢١٣).

ب- أما القرينة الثانية: فهي أن واجهة جامع الأقمر انفردت بانحرافها لاتجاهات وأجهات الصحن على غرار ما هو مألوف عند السلاجقة، وهو الأمر الذي لم يسبق أن رأيناه في العمارة الإسلامية في مصر طوال تاريخها حتى بناء الأقمر (٢١٤).

ويبدو أن هذه القرينة أيضاً لا يعتد بها لاستشفاف أن مهندس هذا الجامع كان سلجوقياً. فليس من المعقول أن يبحث هذا المهندس عن قطعة أرض غير منتظمة الشكل ليقوم بتصميمها "على غرار ما هو مألوف عند السلاجقة"، بل الأرجح أن قطعة الأرض هذه قد أختيرت أولاً، وحينما أراد المهندس أن يضع تصميمها، كان عليه أن يتحايل على عدم انتظام شكلها، فوضع تصميمه بما يتناسب مع موقعها. ومثل هذه المعالجة كان لا بد أن يتبعها أي مهندس مهما كانت جنسيته، ويصعب أن يُبحث عن مهندس سلجوقي ليضع حلاً لهذه المشكلة؛ التي هي من البساطة بحيث لا تستعصى على أي مهندس مهما كانت قدراته.

ج- أما ثالث هذه القرائن: فهي ظهور المقرنصات الحجرية في زخرفة الواجهات لأول مرة في واجهة هذا الجامع، وأن تلك المقرنصات كانت من الخصائص الزخرفية التي شاعت في العماثر الإسلامية في بلاد الشام وفي العصر السلجوقي (٢١٥).

ومما لا شك فيه أنه يصعب اتخاذ ظهور هذه المقرنصات الزخرفية في واجهة جامع الأقمر دليلاً على أن واضع تصميمها أحد السلاجقة، إذ أن نفس هذه المقرنصات اتخذها آخرون دليلاً أيضاً على أن مهندس هذه الواجهة كان "أرمينياً مسيحياً". وإذا كان الباحث قد رفض اعتبار هذه المقرنصات دليلاً على أن مهندس هذا الجامع كان أرمينياً، فهو يرفض أيضاً الاعتقاد بأنه كان سلجوقياً، لنفس الأسباب التي سبقت عند مناقشة من ادعى بأن هذا المهندس كان أرمينياً.

وعلى أية حال فليس معنى رفض الباحث أن يكون مهندس جامع الأقمر أرمينياً أو سلجوقياً، أنه يرفض احتمال تأثر واجهة هذا الجامع بالمؤثرات الأرمينية والسلجوقية. بل إنه يرى أن في تعدد مصادر التأثير على هذه الواجهة، سواء أكانت تأثيرات أرمينية أو سلجوقية أو مغربية أو غير ذلك، دليلاً على أن مهندس هذا الجامع لم يكن من أية جنسية

من هذه الجنسيات بل كان على الأرجح مصرياً تجمعت لديه هذه الأساليب الفنية المختلفة، التي استطاع أن يمزجها، فأبدع في تصميمه. ولو كان الأمر غير ذلك فأين هي الواجهة - شرقاً أو غرباً- التي تماثل واجهة جامع الأقمر؟!
ضريح السيدة عاتكة : (٥٢٠هـ)

تتميز قبة ضريح السيدة عاتكة بأنها مضلعة من الخارج (لوحة ١٧٩)، ومن الداخل (لوحة ١٨٠). وهي سمة قد سبقت الإشارة إلى أنها ظهرت بمصر في العصر الفاطمي بتأثير من عمارة شمال أفريقيا، حيث ظهرت هناك في المسجد الجامع بالقيروان (٢٤٨هـ)، وفي جامع الزيتونة (٢٥٠هـ).

أما منطقة الانتقال في قبة ضريح السيدة عاتكة، وكذلك في قبة ضريح الجعفرى- المجاور لها- فيلاحظ أنها قد ازدادت تطوراً وتعقيداً عن النماذج الفاطمية السابقة، حيث أصبحت تتكون من حطتين، الأولى منهما تتكون من ثلاثة تجاويف، تجويف عند الزاوية محاط بتجويفين في الجانبين، أما الحطة العلوية فتتكون من تجويف واحد نصف دائري فوق التجويف الأوسط من الحطة السفلية^(٢١٦) (لوحة ١٨١).

ومن الجدير بالذكر أن هذا التطور الذي حدث في مقرنصات منطقة الانتقال، ظهر أيضاً في مناطق انتقال بعض الأضرحة الفاطمية الأخرى^(٢١٧)، ومنها منطقة انتقال ضريح السيدة رقية^(٢١٨). فمن أين مصدر ذلك التطور الذي حدث في مقرنصات مناطق انتقال تلك القباب الفاطمية؟

يميل بعض العلماء إلى اعتبار أن ذلك التطور قد تم محلياً في مصر^(٢١٩)، ويميل البعض الآخر إلى اعتباره تأثيراً فنياً وافداً من بلاد فارس^(٢٢٠) أو مقتبساً من المقرنصات المغربية^(٢٢١).

وبرى "مارسيه" أن ذلك التطور في مقرنصات منطقة الانتقال في ضريح السيدة عاتكة والجعفرى، والذي تميز بازدياد تعقيده، وأصبح يجمع بين الطابع الإنشائي والزخرفي في آن واحد، حيث تألف "من صفيين من الفصوص ومن المسطحات المقعرة يتوضعان حسب الطريقة التي وجدناها في المنشآت الفارسية. مثل مسجد يزد (١٠٣٧م). ومسجد أصفهان الكبير (١٠٧٢م) (شكل ٥٤٨) اللذين قدما لنا منوعات رائعة. وهذه المحاولات الأولى في زخرفة المقرنصات هي من منح فارس إلى مصر الفاطمية"^(٢٢٢).

ولكن "كريزويل" رفض تماماً أن يكون تطور مقرنصات حطات انتقال القباب الفاطمية، يمثل تأثيراً فارسياً على مصر الفاطمية، واستعرض نماذج مقرنصات القباب الفارسية، في جامع يزد (٤٢٩هـ/١٠٣٧م)، وجامع أصفهان الكبير (٤٨١هـ/١٠٨٨م)، وجامع جلبايجان (٤٩٨-٥١٢هـ/١٠٠٤-١١١٨م)، وجامع قزوین (٥٠٧ أو ٥٠٩هـ/١١١٣ أو ١١١٦م)، وجامع جنبادى صرخ بمراغة (٥٤٢هـ/١١٤٨م)، وجامع رادستان (٥٥٣هـ/١١٥٨م). ثم استعرض بعد ذلك نماذج مقرنصات قباب في سورية وفلسطين والعراق^(٢٢٣). ثم بعد ذلك خرج بنتيجة مفادها أنه ليس هناك أثر للتأثير السوري أو العراقي أو الفارسي في مقرنصات القباب الفاطمية المتطورة. وأكد على أن مقرنصات الأمثلة

الفارسية مختلفة تماماً في شكلها وتكوينها عن النماذج الفاطمية، وأنه يمكننا القول بدون تردد أن تطور المقرنصات في مصر كان إبداعاً محلياً خالصاً^(٧٢٤).

ثم جاء "أحمد فكري" فحول الدفة مرة ثانية تجاه التأثيرات الخارجية، وأنكر على "كريزويل" أنه لم يشير إلى احتمال اقتباس المقرنصات المصرية المعقودة من المقرنصات المغربية. وأكد على أنه "ليس أدل على اتصال هذه بتلك من قبة السيدة رقية، فهذه القبة مضلعة [كقبة السيدة عائكة] تماماً مثل قبتي المحراب في مسجد القيروان والزيتونة"^(٧٢٥)، ثم أشار إلى أنه ليس هناك ما يمنع أن جميع القباب الفاطمية ذات المقرنصات المعقودة، قد تأثرت بالقباب المغربية، مثل كثير من عناصر العمارة الفاطمية^(٧٢٦).

نعود الآن إلى محاولة الإجابة على تساؤلنا الأول، أكان التطور في مقرنصات حطات انتقال القباب الفاطمية، تطوراً محلياً، أم وافداً من بلاد فارس أو المغرب؟

وواقع الأمر أن الباحث يميل إلى استبعاد دور المغرب في تلك القضية، فإن مقرنصات جامع القيروان (شكل ٥٣٦)، وصنوانها في جامع الزيتونة^(٧٢٧)، ذات الشكل المحاري، تختلف جملة وتفصيلاً عن المقرنصات الفاطمية المعقودة، كما أن محاولة إيجاد صلة بين هذه وتلك، بناءً على أن قبتي مسجد القيروان والزيتونة، كانتا من النوع المضلع كقبتي السيدة رقية والسيدة عائكة، لا دخل له بموضوع المقرنصات المعقودة.

إذن فلدينا احتمالان إما أن تكون تلك المقرنصات قد شهدت تطوراً محلياً في مصر أو أنها وافدة من بلاد فارس. فأيهما كان الأمر؟

وهناك إجابة سهلة وميسورة على هذا التساؤل، وهي أن نقر بما ذهب إليه "كريزويل" من رفض لوجود تأثير فارسي على هذه المقرنصات، واعتبارها تطوراً محلياً. أو أن نعاود مناقشة "كريزويل" فيما ذهب إليه بشأن هذه المقرنصات على وجه الخصوص، وبشأن التأثيرات الفارسية على مصر الفاطمية بوجه عام.

وبادئ ذي بدء يلاحظ أن "كريزويل" كان يبذل مجهوداً كبيراً في التأكد على غياب التأثيرات الفارسية في العمارة الفاطمية^(٧٢٨)، إلى ذلك الحد الذي يشبه فيه ما يتوصل إليه من عدم وجود تأثير فارسي على أحد الجوانب المعمارية الفاطمية، بأنها تمثل لطيمات أو ضربات لفكرة التأثيرات الفارسية على العمارة الفاطمية^(٧٢٩). وواقع الأمر أن "كريزويل" إن كان يأتي بأدلة وأساليب تنفي وجود التأثيرات الفارسية على العمارة الفاطمية، فإن العلماء الآخرين الذين يعتقدون بشيوع التأثيرات الفارسية على العمارة الفاطمية، لهم أيضاً حججهم وأدلتهم التي تدعم ما ذهبوا إليه. فيلاحظ على سبيل المثال أن الاختلافات التي أتى بها "كريزويل" بين المقرنصات الفارسية والفاطمية، كانت في مجملها اختلافات في التفاصيل^(٧٣٠) بينما كانت متشابهة إلى حد كبير في شكلها العام. وليس التأثير بالحتم يعني أن يُنقل الشكل أو العنصر بتمامه وكماله من مكان إلى آخر، إذ من الوارد أن يدخل عليه تعديلاً أو إضافة. وعليه فيعتقد الباحث أن فكرة تطور المقرنصات في القباب الفاطمية - كقبتي السيدة عائكة (٥٢٠هـ)، والسيدة رقية (٥٢٧هـ) - مقتبسة من النماذج الفارسية كتلك التي في قبتي جامع يزد (٤٢٩هـ)، وجامع أصفهان (٤٨١هـ).

ومن ناحية أخرى فإذا كان "كريزويل" قد كالم اللطحات لمن يعتقد بشدة التأثيرات الفارسية على العمارة الفاطمية، فإننا نملك من الأدلة والأسانيد - ولن نقول اللطحات - التي تؤكد قوة وعمق التأثيرات الفارسية في العصر الفاطمي، ألا وهو ميدان الفنون التطبيقية الفاطمية. وإذا كان التأثير الفارسي واضحاً جلياً في هذا الميدان، فليس من المنطقي أن يدرك التأثير الفارسي هذا الجانب من الفنون الفاطمية، ولا نجد له دوراً في الجوانب المعمارية.

ضريح السيدة رقية: (٥٢٧هـ)

لهذا الضريح قبة مضلعة من الخارج (لوحة ١٨٢). ومن الداخل (لوحة ١٨٣)، كقبة السيدة عاتكة، وهي تعد استمراراً لأشكال القباب الفاطمية المضلعة المتأثرة بمثلاتها في غرب العالم الإسلامي.

ورقبة هذه القبة مئمنة الشكل، فتح في كل ضلع من أضلاعها شباك، ويحيط بكل شباك طاقة قابلية الشكل (لوحة ١٨٢)، من نفس فصيلة الطاقة القالبية التي وجدناها من قبل في نافذة المئمنة الغربية بجوامع الحاكم (شكل ٥٢٢)، وفي ضريح الشيخ يونس (شكل ٥٤١)، وفي باب زويلة (لوحة ١٣٨)، والتي سبق التفصيل أنها متأثرة بنماذج مماثلة في غرب العالم الإسلامي. غير أن "فريد شافعي" يميل إلى الاعتقاد بأن الطاقات القالبية في ضريح السيدة رقية تنصل مباشرة بنماذج الطاقات القالبية في قلعة بني حماد (الشكلان ١٥٤٩، ب)، ولا تعد تطوراً محلياً من النماذج الفاطمية السابقة^(٣٢١).

أما منطقة الانتقال في قبة ضريح السيدة رقية (لوحة ١٨٤)، فهي على نفس شاكلة منطقة انتقال قبة ضريح السيدة عاتكة، والتي تتميز بتطور حطات مقرنصاتها، والتي رجحت الدراسة أنها مقتبسة من مثيلاتها في بلاد فارس.

وبضريح السيدة رقية خمسة محاريب، ثلاثة في جدار القبلة، (اللوحات ١٨٥، أ، ب، ج)، واثنان يكتنفان مدخل الضريح من الخارج (اللوحتان ١٨٦، أ، ب). وقد تميزت هذه المحاريب بطاقياتها المحارية التي تنتهي في إطار عقد المحراب بأشكال مقرنصات، وقد سبق تفصيل علاقة هذه الطاقات المحارية بمثلاتها في غرب العالم الإسلامي. كما سبق الإشارة إلى أن هناك ثمة اعتقاد بأن نظام المحاريب الثلاثة في جدار القبلة، متأثر بجوامع قرطبة، وإن رجح الباحث الأصل المحلي لهذه الظاهرة.

ومن الجدير بالذكر أنه عُثر في تجويف المحراب الرئيسي على آثار كسوة رخامية^(٣٢٢)، يرى "كريزويل" أنه من الأضمن نسبتها إلى عصب متأخر، لأنه ليس هناك محراب استخدمت فيه هذه الظاهرة قبل محراب ضريح الصالح نجم الدين أيوب (٦٤٧-٦٤٨هـ)، وأن استخدام الرخام في المحاريب وجد مبكراً في سوريا، كما هو الحال في محراب مدرسة بحلب ترجع إلى سنة (٥٨٠هـ)^(٣٢٣). غير أن "حسن عبد الوهاب" لم يستبعد أن تُنسب الكسوة الرخامية في محراب ضريح السيدة رقية إلى العصر الفاطمي، وأشار إلى ما ذكره "المقريزي" بأن الخليفة الحافظ لدين الله جدد في سنة (٥٣٢هـ) قبة السيدة نفيسة، وأمر بعمل الرخام الذي في المحراب، مما يعني أن ظاهرة كسوة المحاريب بالرخام

كانت معروفة في العصر الفاطمي. وعليه فلو صح نسبة الكسوة الرخامية في ضريح السيدة رقية إلى العصر الفاطمي، فتكون أقدم كسوة رخامية في المحاريب^(٧٣٤).

وعلى أية حال فلو صحت نسبة الكسوة الرخامية في محراب ضريح السيدة رقية إلى العصر الفاطمي، فليس من المستبعد أن تكون متأثرة في ذلك ببعض محاريب إفريقية، إذ استخدمت تلك الكسوات الرخامية في محراب جامع القيروان (٢٢١هـ)، ومحراب جامع الزيتونة (٢٥٠هـ). غير أنه ينبغي ملاحظة أن استخدام الرخام في كسوة المحاريب، كانت معروفة في الموصل بالعراق قبل ظهورها في محاريب إفريقية، وهناك ثمة اعتقاد بأن هذه الظاهرة وفدت من العراق إلى تونس منذ بداية القرن الثاني الهجري، عن طريق الوالي الأموي عبد الله بن الحبحاب، ذلك الوالي الموصل الأصيل، الذي جلب معه ألفين من عائلات الموصل إلى تونس وأقرهم بها، فلعل هذه الجالية الموصلية نقلت تلك الظاهرة من العراق إلى تونس في بداية القرن الثاني الهجري، ثم انتشر استعمالها هناك على يد الأغلبية. كما أنه من غير المستبعد أن تكون تلك الظاهرة قد دخلت إلى تونس في العصر العباسي أثناء حكم الأغلبية، خاصة أنه كتب فوق محراب جامع الزيتونة أنه صنع بأمر الخليفة المستعين بالله (٢٤٨-٢٥٢هـ)، الذي يعتقد أنه توخى تجهيزه ببعض العناصر الفنية العراقية المألوفة في بلاده ومنها الكسوة بلوحات الرخام المنقوشة^(٧٣٥).

وقبل أن نختم حديثنا عن ضريح السيدة رقية، يهمننا أن نشير إلى أن الكتابات الكوفية فيه قد تميزت بتضفير بعض حروفها "Plaited Kufic"^(٧٣٦)، وقد كان هذا النوع من الخطوط - الكوفي المضفور - منتشراً في شرق العالم الإسلامي وغربه على حد سواء^(٧٣٧).

ضريح الحصواتي: (٥٢٠-٥٤٥هـ)

استمر في هذا الضريح ظهور بعض العناصر المعمارية والظواهر الزخرفية، التي تتصل بغرب العالم الإسلامي. ومنها مناطق انتقال القبة، والتي جاءت على هيئة أربع حنيات ركنية^(٧٣٨). كما يلاحظ أن طاقية محراب هذا الضريح من النوع المحاري، الذي ينتهي بصفوف من المقرنصات، ويتميز الشريط الكوفي فوق هذا المحراب، بانحناء حافظه إلى الأمام^(٧٣٩)، وجميعها تعد من التأثيرات الفنية المغربية التي سبق تفصيلها^(٧٤٠).

أعمال الخليفة الحافظ في جامع الأزهر: (٥٢٤-٥٤٤هـ)

أضاف الخليفة الحافظ لدين الله بلاطة إلى كل ضلع من أضلاع صحن جامع الأزهر، وجعل في منتصف البلاطة الملاصقة لرواق القبلة مدخلاً لهذا الرواق تعلوه قبة، ويكتنفه محرابان مجوفان. وقد زينت الجدران التي تعلو البوائك المطللة على الصحن، فيما بين كوشات العقود، بخشوات صماء على هيئة المحاريب، قوام كل منها طاقية ذات قنوات مشعة، ويرتكز عقد هذه الحشوة على عمودين مدمجين، ويحيط بكل حشوة شريط كتابي بخط كوفي (لوحة ١٨٧)، وبين كل حشوة وأخرى وريدة ثمانية البتلات، وعقود وأجداث الصحن من النوع المنكسر "Keel-arche"، التي كانت تعرف باسم "العقود الفارسية"، واصطلح على تسميتها أخيراً باسم "العقود الفاطمية". ويلاحظ أن الجزء الأوسط في الواجهة الجنوبية الشرقية، الذي يتقدم القبة، مرتفع عن مستوى باقي الواجهة (شكل ٥٥٠)

وهي الظاهرة التي تعرف باسم (بشتاك) "Pishtaq". وقد توجهت واجهات الصحن بشرافات مسننة^(٧٤١).

وتحتفل أعمال الخليفة الحافظ في جامع الأزهر، بالعديد من العناصر المعمارية والزخرفية الوافدة. بعضها سبق ظهوره في منشآت فاطمية أخرى، وبعضها الآخر يظهر هنا للمرة الأولى.

فالبلاطة التي أضافها الحافظ في كل ضلع من أضلاع صحن جامع الأزهر، مقتبسة من نفس الفكرة التي وجدت في بعض جوامع المغرب، وقد عرفت هذه الإضافات هناك باسم المجنبات. ونجد هذه المجنبات قد أضيفت في جامع القيروان سنة (٢٦١هـ). وفي جامع الزيتونة (٣٨١هـ)^(٧٤٢). أما بالنسبة لقبة البهو التي أضافها الحافظ في النهاية الشمالية الغربية للمجازز القاطع، فهي أيضاً متأثرة بنماذج عديدة في المغرب الإسلامي، كقبة باب الباحة التي أضيفت إلى النهاية الشمالية للمجازز في جامع القيروان، فيما بين سنتي (٢٦١ و٢٨٩هـ)، وكذلك قبة أخرى أضيفت على هذا النحو في جامع تونس، وذلك فيما بين (٣٠١ و٣٩١هـ)، كما ورد أيضاً ما يفيد بإضافة قبة على نفس هذا النحو في جامع القرويين بفاس، وذلك سنة (٣٨٨هـ)^(٧٤٣).

وتقوم قبة الخليفة الحافظ على أربع حنيات ركنية، كما أنه يشغل دائرة القبة من الداخل ست طاقيات قلبية (لوحة ١٨٨)، وهي تنتمي للتأثيرات الفنية المغربية، كالساق النباتية المزدوجة التي ظهرت بين الزخارف النباتية في كوشات عقود مربع القبة^(٧٤٤) (اللوحتان ١٨٩، ١٩٠).

وإذا كانت بعض السمات الفنية في الزخارف النباتية بقبة الحافظ تنتمي إلى التقاليد الفنية المغربية، فهناك ثمة اعتقاد بأن الزخارف الجصية في هذه القبة (لوحة ١٩١)، متأثرة بالزخارف الجصية السلجوقية في إيران، والتي كانت أمثلة منها قد ظهرت من قبل في زخارف محراب الجيوشي، وتميزت بأشكال المراوح النخيلية التي تضمنت أشكالاً هندسية مختلفة ومزجحة بالتفاصيل^(٧٤٥) (شكل ٥٣٩).

وتعد ظاهرة "البشتاك" في أعمال الحافظ بالجامع الأزهر، من أهم الظواهر الفنية التي ظهرت في العمارة الفاطمية بمصر، وقد أشار "كرنرزيل" إلى هذه الظاهرة، وذكر أن أول ظهور لها في العمارة الإسلامية كان بقاعة العرش بقصر الأخيضر بالعراق (١٦١هـ)، وذكر أن هذا العنصر أصبح ظاهرة منتشرة الوجود في العمارة الإيرانية والهندية وأن الظهور المبكر لها هناك كان في سنة (٥٩٤هـ)، في واجهة بيت الصلاة في جامع "قوة الإسلام" في دلهي^(٧٤٦).

وعلى أية حال فيبدو أن ظاهرة "البشتاك" بالجامع الأزهر، مشتقة مباشرة من جامع القيروان، إذ يلاحظ أن الجزء الأوسط من بائكة بيت الصلاة المطلة على الصحن، والتي تتقدم قبة البهو، مرتفعة عن سائر الواجهة^(٧٤٧)، وربما كانت هذه الظاهرة أيضاً قد انتقلت من العراق إلى القيروان، ثم وجدت طريقها من بلاد المغرب إلى مصر في العصر الفاطمي. ومما له صلة بالتأثيرات الفنية المتصلة بالنقطة موضع الدراسة، فمن الجدير بالذكر

أن بعض العلماء يعتقدون بتأثر واجهات صحن جامع الأزهر بالعمارة الفارسية^(٧٤٨) إلى الحد الذى يرى فيه بعضهم أن تلك الواجهات "من عمل مهندس إيرانى"^(٧٤٩). وربما كانوا متأثرين فى ذلك بالفكرة التى ترى أن العقود المنكسرة فى البنايات الجامع، وكذلك فى حشواته الزخرفية التى تزين أعلى جدران البنايات المطلة على الصحن، متأثرة بالعمارة الفارسية.

أما آخر ما نذكره من أعمال الحافظ فى الجامع الأزهر، تلك الكتابات الكوفية الرائعة، التى تميزت بتضفير بعض حروفها (اللوحتان ١٩١، ١٩٢)، وقد سبقت الإشارة إلى أن الخط الكوفى المصفور عُرف فى شرق العالم الإسلامى وغربه على حد سواء، وسوف نتناول ذلك الموضوع بشيء من التفصيل فى الدراسة التحليلية.

ضريح يحيى الشبيه: (منتصف ق ٦هـ)

لهذا الضريح قبة كبيرة مضلعة من الداخل والخارج^(٧٥٠)، وهى سمة سبقت الإشارة، إلى أنها من بين التأثيرات المغربية. ومنطقة الانتقال فى هذه القبة من النوع المتطور الذى يقوم على حطتين من المقرنصات^(٧٥١)، وقد سبقت الإشارة أيضاً إلى أن هناك ثمة اعتقاد يرى أن ذلك التطور تم محلياً فى مصر، أو أنه وافدٌ من بلاد فارس أو مقتبس من المقرنصات المغربية، ورجحت الدراسة أنه متأثر ببلاد فارس.

وبوجد فى جدار قبلة هذا الضريح ثلاثة محاريب، محراب رئيسى فى المنتصف، ومحرابان فى الجانبين، وقد تميزت طاقيات هذه المحاريب بتلك الزخرفة المحارية التى تنتهى بصفوف من المقرنصات^(٧٥٢). وقد رجحت الدراسة بمحلية ظاهرة الثلاثة محاريب فى جدار القبلة، وأنها ليست وافدة من جامع قرطبة، بينما رأت أن الطاقيات المحارية مرتبطة بنماذج غرب العالم الإسلامى.

الباب الأخضر بضريح سيدنا الحسين: (٥٤٩هـ)

يعلو عتب المدخل المعروف باسم "الباب الأخضر" فى هذا الضريح، طاقية قابلية^(٧٥٣)، تنتمى إلى نفس فصيلة الطاقيات القابلية التى كان أول ظهور لها فى نافذة بالمنذنة الغربية بجامع الحاكم، ثم انتشر استعمالها بعد ذلك فى كثير من الآثار الفاطمية، وهى من السمات المغربية التى ظهرت بمصر فى العصر الفاطمى^(٧٥٤).

جامع الصالح طلائع: (٥٥٥هـ)

أكدت الأبحاث التى أجريت فى هذا الجامع أنه كان مقاماً على أبنية طابق تحت سطح الأرض؛ تستخدم كمخازن وحوائيت، ومن ثم فهو من نوع الجوامع المعلقة^(٧٥٥)، وهو فى ذلك متأثر بالجوامع المعلقة فى غرب العالم الإسلامى كجامع الرباط فى سوسة والمنستير بتونس (ق ٣هـ)^(٧٥٦). ومسجد باب سليم المعلق الكبير الذى يرجع إلى العصر الصنهاجى^(٧٥٧) كما أن المدخل الرئيسى لهذا الجامع تتقدمه سقيفة (لوحة ١٩٣)، عبارة عن رواق من خمسة عقود محمولة على أربعة أعمدة، وفكرة السقيفة التى تتقدم المدخل مقتبسة أيضاً من جوامع غرب العالم الإسلامى، حيث وجدناها فى جامع أبى فتاة بمدينة سوسة (٢٢٣-٢٢٦هـ)^(٧٥٨).

ومن الجدير بالذكر أن هناك ثمة اعتقاد يرى أن أول أمثلة ظهور السقيفة التي تتقدم المدخل في العمارة الإسلامية، كانت في تلك السقيفة التي تتقدم الدرج الصاعد إلى الغرفة الواقعة في كل برج من الأبراج النصف دائرية بسور قصر الأخيضر (١٦١هـ)، وأن تلك الفكرة انتقلت من هناك إلى غرب العالم الإسلامي، حيث ظهرت في سقيفة مدخل جامع أبي فتاة بسوسة. ومن هذا الجامع انتقلت إلى مصر في العصر الفاطمي، فظهرت في جامع الصالح طلائع^(٧٥٩).

وفيما يتعلق أيضاً بسقيفة مدخل جامع الصالح طلائع، فيرى أحد العلماء أن تلك السقيفة - الرواق - أو كما ذكر "الصحن المسقوف" المظل على الشارع، أعد لاستخدامه صحن للجناز. وأن صحن الجناز هذا تقليد مغربي. وأنه ربما أقتبس في جامع الصالح طلائع من أحد جوامع المغرب الإسلامي^(٧٦٠).

وظهر يتوج بعض الحشوات وفي منتصف نفيس الشباكين للذين على جانبي الواجهة الرئيسية، نفس الطاقية القالبية (شكل ٥٥١) المغربية الأصل التي شاعت في زخرفة كثير من العماثر الفاطمية بدءاً من ظهورها على نافذة بالمندنة الغربية بجامع الحاكم^(٧٦١). وشغلت كوشات عقود واجهة الجامع بجامات أو صرر دائرية الشكل يزخرف داخل كل منها شريط مضمون محاط بإطار خارجي (لوحة ١٩٣)، وصفت بأنها تعد نسخة متطورة من أشكال الدروع في باب النصر^(٧٦٢)، لأجل ذلك اعتبرها بعض الباحثين استمراراً للتأثيرات الأرمينية التي ظهرت في باب النصر^(٧٦٣).

أما في داخل الجامع فقد وصلتنا زخارف محفورة في الجص، لها أهمية خاصة بالنسبة للتأثيرات الفنية الوافدة. إذ لوحظ أن الزخارف النباتية المورقة التي تشكل أرضية للكتابات الكوفية في إطارات العقود ذات صلة وثيقة بالزخارف الأندلسية، أو كما ذكر "كول" "لا يمكن إنكار أصلها القرطبي"^(٧٦٤).

ومن ناحية أخرى فبالإضافة إلى ظهور الساق المقسمة ضمن الزخارف النباتية في هذا الجامع، والتي هي ذات صلة وثيقة بالزخارف المغربية^(٧٦٥)، فنجد في زخارف النوافذ الحصية المفروغة^(٧٦٦) (لوحة ١٩٤)، وفي زخارف إطارات العقود (لوحة ١٩٥)، أشكال نباتية مختلفة (شكل ٥٥٢)، ظهرت بها سمة في غاية الأهمية، وهي الأقراص أو العيون التي تشغل ما بين ضلوع المراوح النخيلية، وتلك سمة ظهرت وأخذت مراحل تطورها في شمال أفريقيا والأندلس. حيث نراها في زخارف محراب جامع قرطبة (٣٥٠-٣٥٥هـ)، وفي حوض رخامي بمراكش. أصله من قرطبة. ومؤرخ بسنة (٣٩٣هـ). وفي جامع تلمسان (٥٣٠هـ)، وفي جامع تنمل (٤٤٨هـ)^(٧٦٧) (الأشكال ٥٥٣، أ، ب، ج).

ويتضح مما سبق أن جامع الصالح طلائع كان زخراً بالتأثيرات الفنية المغربية^(٧٦٨) التي وضحت على وجه الخصوص في بعض عناصره المعمارية. وفي أدق تفاصيله الزخرفية. ويبدو أن فاعلية التأثيرات المغربية في هذا الجامع، جعلت "مارسيه" يقترح بأن فنانين من غرب العالم الإسلامي كانوا مسئولين عن ظهور تلك التأثيرات في جامع الصالح طلائع، وهو اقتراح أيده تماماً "فريد شافعي"^(٧٦٩).

ومن ناحية أخرى فقد تميزت الأشرطة التي تحصر الكتابات الكوفية بجامع الصالح طلائع، بقلة عرضها، مما أدى إلى الاختزال في طول الحروف الطالعة، كما أدت إلى قلة التفاوت بين أطوال الحروف، على غير ما هو مألوف في كتابات الأشرطة الفاطمية بعد عصر الحاكم بأمر الله، التي تميزت بالتفاوت الواضح بين أطوال الحروف القائمة وغيرها من الحروف، وهي من هذه الناحية مشابهة إلى حد كبير لكتابات "آمد" المؤرخة بعام (٥٥٠هـ)، وإن كانت لم تبلغ مبلغ الكتابات الأممية^(٧٢٠).

وفيما له صلة بالكتابات في جامع الصالح طلائع، فقد لوحظ أنه إلى جانب استعمال الخط الكوفي ظهر به أيضاً كتابات بخط الثلث، وقد وجدت أمثلة في إحدى واجهات خزائنه الخشبية^(٧٢١)، وفي بعض النوافذ الأصلية بالقرب من محراب الجامع، والتي تعد أقدم مثل وصلنا لاستعمال هذا النوع من الخطوط في العمارة الإسلامية بمصر^(٧٢٢)، وهذا النوع من الخطوط - كما سنرى عند الدراسة التحليلية للكتابات - يرتبط في المقام الأول بالتأثيرات الفنية الوافدة من شرق العالم الإسلامي.

هوامش الفصل الثانى

المبحث الأول:

- ١- المقرئى: الخطط، الجزء الأول، ص ٢٩٦.
- ٢- انظر له: فتح العرب لمصر، الجزء الثانى، ص ٢٩٤.
- ٣- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٩٦.
- ٤- للاستزادة عن هذه الخطط. راجع: ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ٩٨ وما بعدها: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٤: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص. ص ٢٩٦-٢٩٩؛ القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص. ص ٣٦٨-٣٧٢.
- ٥- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٩٧؛ وانظر: عبد الرحمن زكى: الفسطاط وضاحتها العسكر والقطائع، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، العدد (١٥٨)، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٨، ٩.
- ٦- راجع: محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، عالم المعرفة، العدد ١٢٨، الكويت، أغسطس ١٩٨٨م، ص ٥٤، ٥٥.
- ٧- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: أثر الفنون العربية قبل الإسلام فى الفن الإسلامى، ص ١٥٠.
- ٨- انظر له: فتوح البلدان، ص ٢١٥.
- ٩- فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، عصر الولاة، المجلد الأول، ص ٣٤٤، ٣٤٧.
- ١٠- عوض عوض محمد الإمام: المعمار الإسلامى فى مصر من الفتح العربى وحتى نهاية الدولة المملوكية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، قسم الآثار الإسلامية، ١٩٨٤م، ص ١٤٢.
- ١١- انظر: المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ١٢- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ١٣- انظر: ص ().
- ١٤- فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ٣، ٤.
- ١٥- ورد على سبيل المثال وصف لزخارف بعض قصور اليمن؛ التى كان من بينها رسوم تمثل الشمس والهلال، وفى بعضها صور جدارية تمثل فرساناً مدججين بالسلاح، وأنواعاً من الحيوانات المفترسة كالثعالب والأسود والفيلة. وبعضها الآخر احتوى على صور تمثل أصحاب القصر، كما تمثل مناظر الصيد، حيث نرى البزاة تنقض على الأرناب، وعلى أسراب الطباء التى ترد الماء. انظر: عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، ص ٢٥.
- كما عرف العرب فى الجاهلية الزخرفة بالفسيفساء، وأكدت الدراسات الأثرية على تأثرهم فى هذا المجال بالفسيفساء التى زينت كنيسة "القليس" التى بناها أبرهة الأشرم فى صنعاء، وقد ظهر هذا التأثر فى كنائسهم التى بنوها فى منطقة نجران. راجع: محمد

عبد الستار عثمان: بحث بعنوان "دلالات سياسية دعائية للآثار الإسلامية، فى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان"، مجلة التصور، المجلد الرابع، الجزء الأول، دار المويخ، لندن، ١٩٨٩م، ص ٩٥.

كما عثر فى الحفائر التى أجريت بقرية الفاو على رسوم جدارية تمثل مناظر الصيد والرمية والقتال، وذلك على هيئة لوحات جدارية ملونة تزين بعض جدران المنازل. راجع: بلقيس محسن هادى: المرجع السابق، ص ١٣.

وسجلت الرسوم المنقوشة على الجبال فى أنحاء متفرقة من الجزيرة العربية بعض الرقصات، كما وصلنا رسمٌ لأحد الآلات الموسيقية - السمسمة - على سفوح جبل من جبال العلا شمال الحجاز. عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص ١٥٥.

ومن ناحية أخرى فقد وصلنا ما يفيد بأن الكعبة فى الجاهلية كانت مزينة من الداخل بصور الأنبياء والملائكة، وكان منها صورة إبراهيم (عليه السلام) وهو يستقيم بالأزلام، كما كان بها صورة عيسى (عليه السلام) وأمه مريم العذراء. راجع: الأزرقى: أخبار مكة، ص ١٦٥.

وهى أمور تؤكد جميعها على خبرة العرب التراكمية فى ميدان تزيين المنشآت بالرسوم والزخارف.

١٦- أنظر: الزركشى: المصدر السابق، ص ٢٢٤، ٢٢٥.

١٧- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامى، ص ١٢.

١٨- أنظر: المسعودى: مروج الذهب، الجزء الثانى، ص ٣٢٢، ٣٢٣.

١٩- منهم: الزبير بن العوام وسعد بن أبى وقاص. ومن الصحابة الذين كان لهم دور أيضاً فى الفسطاط عمرو بن العاص، وقيس بن سعد بن عباد الأنصارى، ومسلمة بن مخلد الأنصارى، وعقبة بن عامر الجهنى، وعبد الله بن سعد بن أبى سرح العامرى، وعبد الله بن عمر بن الخطاب، وخارجه بن خزافة، وغيرهم، للاستزادة. أنظر: القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص. ٣٧٢-٣٧٥.

٢٠- من المعتقد أن هذه الدور كانت فى تخطيطها تتبع بوجه عام تخطيط الدار التى شيدها الرسول ﷺ فى المدينة المنورة له ولأسرته. وقد كانت هذه الدار على غرار بقية دور الجزيرة العربية، التى هى عبارة عن حجرات صغيرة تحيط بطريقة غير منتظمة بصحن مكشوف يزيد اتساعاً أو يقل حسب عدد (=) الأسر التى تعيش فى الدار، وإذا كانت الأسرة قليلة العدد، تكون الحجرات مجمعة بجوار بعضها على جانب واحد من الصحن. أنظر: صلاح الدين البحيرى: عالمية الحضارة الإسلامية، ص ٥٧، ٥٨.

٢١- أنظر له: الانتصار، الجزء الرابع، ص ٦، ٧.

٢٢- فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٣٥٤، ٣٥٥.

- ٢٣- حسن عبد الوهاب: بحث بعنوان "التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر"، التاريخ والآثار، الحلقة الدراسية الأولى ٤-٩ من فبراير سنة ١٩٦١ م. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، بدون. ص ٨٦.
- ٢٤- الكندي: المصدر السابق، ص ٤٩؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ٤٥.
- ٢٥- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص ١٤٧.
- ٢٦- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص ٢٥.
- ٢٧- الانتصار، الجزء الرابع، ص ٦، ٧.
- ٢٨- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٥٥.
- ٢٩- أقيمت هذه المدينة في شمال شرق الفسطاط في موضع كان يُعرف باسم الحمراء القصوى. للاستزادة عن هذه المدينة انظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٠٤، ٣٠٥.
- ٣٠- عبد الرحمن زكي: المرجع السابق، ص ٨٤، ٨٥.
- ٣١- أسس التصميم المعماري: ص ٤١٦.
- ٣٢- يعد مقياس النيل هذا هو أول مقياس عمل في مصر الإسلامية، وقد أقامه في العصر الأموي أسامه بن زيد التنوخي عامل الخراج من قبل الوليد بن عبد الملك سنة ٩٦ هـ، ثم أعاد عمله في العام التالي ٩٧ هـ زمن خلافة سليمان بن عبد الملك، ثم حدثت تجديدات شاملة فيه في خلافة المتوكل على الله العباسي سنة ٢٤٧ هـ. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، ص ١٧٨؛ فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٨٨.
- ٣٣- فريد شافعي: المرجع نفسه، نفس المجلد، ص ٣٩٢؛ مصطفى عبد الله شيحة: الآثار الإسلامية في مصر من الفتح العربي حتى نهاية العصر الأيوبي (٢٠-٦٤٨ هـ/١-٦٤١-١٢٥٠ م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٢ م، ص ٣٩٢.
- ٣٤- راجع: كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية في مصر، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣ م، ص ٧٩، ٨٠؛ أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، بدون، ص ١٣٥.
- 35- Creswell, K. A. C., Early Muslim Architecture, Vol. II, Early Abbasids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tulunids, and Samanids, A. D. 751-905. Hacker Art Books, New Yourk, 1979, p. 302.
- ٣٦- للاستزادة. راجع: Creswell., Op. Cit., Vol II, pp. 296- 302;
- إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ١٩٣.
- ٣٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ج ١ ص ١٩٥، ١٩٦.

٣٨- انظر له: وفيات الأعيان، الجزء الأول، طبعة بولاق، ص ٣٣٩، ٣٤٠؛ وراجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٣٨؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٩١.

٣٩- حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الأول، ص ٤٠٨، الجزء الثالث، ص ١١٥٩.

٤٠- منهم على سبيل المثال، لينبول، ستانلي: انظر له: سيرة القاهرة، ص ٨٧.

٤١- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٨٨، ٣٨٩.
42- Creswell, Op. Cit., pp. 303- 304

والنص الذى ذكره فى هذا الشأن:

“Whatever his religion, the relative al- Farghani Shows that he was a native of Farghana (now a part of Russian Turkistan); he therefore Could not possibly have been a Copt, nor Can on imagine a Christian named Ahmad”.

٤٣- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٨٩.

٤٤- المرجع نفسه: نفس المجلد والصفحة.

٤٥- راجع: حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٤٣؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٩١.

٤٦- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ح ١ ص ١٩٥، ص ١٩٦.

٤٧- المرجع نفسه: ح ١ ص ١٩٥، ص ١٩١.

٤٨- امتدت حدود هذه المدينة بين حد الفسطاط الشمالى حيث جبل يشكر وبين سفح المقطم فى مكان عُرف وقتئذ بقبة الهواء. وفيما بين الرميلى تحت القلعة إلى مشهد الرأس الذى عُرف فيما بعد بمشهد زين العابدين. عبد الرحمن زكى: المرجع السابق، ص ٨٧.

٤٩- راجع: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسى والدينى والثقافى والاجتماعى، الجزء الثانى، العصر العباسى الأول، ص ٣٨٠، ٣٨١.

٥٠- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣١٥؛ وانظر:

Hassan, Zaky, M., Les Tulunides, PP. 292- 293؛ عبد الرحمن زكى:

المرجع السابق، ص ٨٧.

٥١- المسعودى: مروج الذهب، الجزء الثالث، ص ٤٦٧؛ وانظر:

Hassan, Zaky, M., Op. Cit., p. 293؛

سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ٢٤٣.

٥٢- صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور: أثر العمارة العراقية فى العمارة المصرية فى العصر العباسى، ص ٢٤٠. وإن كان فريد شافعي يعتقد أن تخطيط مدينة القطائع لم يتأثر بالنظم الهندسية التى سار عليها تخطيط مدينة سامراء، وأنه سار على نفس النظام

المتعرج الذى سار عليه من قبل تخطيط كل من الفسطاط والعسكر بأزقتها ودروبها. انظر له: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٢٣. غير أنه أقر بتأثر الشارع الأعظم فى القطناع بالشارع الأعظم فى سامراء. المرجع نفسه، نفس المجلد والصفحة.

٥٣- فريد شافعى: المرجع نفسه، نفس المجلد، ص ٤٢٥.

٥٤- منها باب الميدان الذى كان يدخل ويخرج منه معظم الجيش، وباب الصوالجة، وباب الخاصة وهو مخصص لخاصة ابن طولون، وباب الجبل لأنه مما يلى جبل المقطم، وباب دعناج الذى سمي بذلك لأنه كان يجلس عنده حاجب يقال له دعناج، وباب الساج لأنه عمل من خشب الساج، وباب الصلاة لأنه كان فى الشارع الأعظم ومنه يتوصل إلى جامع ابن طولون، كما عُرف هذا الباب أيضاً باسم باب السباع لأنه كان عليه تمثالان لسبعين من الجص. راجع: البلورى: سيرة أحمد بن طولون، ص ٥٥؛ المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣١٥. وانظر كذلك:

Creswell, Op. Cit., p. 328.

٥٥- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٥٨.

٥٦- فييت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة، ص ١٥.

٥٧- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٦٠.

٥٨- راجع: حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر، ص ٤٨؛ سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٢٢٥.

٥٩- للاستزادة. راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٢٠-١١٤؛ Grube, Ernst, J., The Earliest Known Paintings from Islamic Cairo, p. 195.

٦٠- انظر: Ettinghausen, R., Painting in the Fatimid Period, P. 121.

وراجع: ص () .

٦١- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣١٦، ٣١٧. وعن هذه التماثيل. انظر: Wiet, G., Musiciens et Danseuses, la Femme Nouvelle, le Carie, Mars, 1949, P. 49.

٦٢- ويلاحظ أنها كانت مقترنة بأهل الدمة. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، المجلد السادس، ص ١٠٦.

٦٣- للاستزادة. راجع: أحمد تيمور التصوير عند العرب، ص ٥٤.

٦٤- نقلا عن تعليقات زكى محمد حسن على كتاب أحمد تيمور السابق، ح ٣٢٨.

٦٥- انظر له: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٩٥، ٩٦. وراجع له أيضا:

Les Tulunides, pp. 309-310.

٦٦- يطيب للباحث أن يؤكد من جديد أن الدراسة ليست فى حالة صراع لإثبات خروج مصر عن تقاليدھا المحلية وارتماؤها فى أحضان التأثيرات الفنية الوافدة، فمما لاشك فيه أن ماضى مصر الحضارى والفنى العريق كان بمثابة الجذر والجذع فى شجرة الفن

المصرى الإسلامى، وكانت التأثيرات الفنية الوافدة بمثابة السيقان والأوراق. علاوة على ذلك فإن قوة التأثيرات الفنية الوافدة على الفن المصرى الإسلامى لهى أكبر دليل على حيوية هذا الفن وقدرته على التفاعل مع الفنون الأخرى، فهى لاشت دليل قوة لا ضعف أو خمول.

٦٧- إبراهيم جمعة: الفن الإسلامى المصرى وتراث المسيحية فيه، ص ٤٠٣.
٦٨- راجع: حسن محمد الهوارى: بحث بعنوان "أقدم دار إسلامية فى مصر من عهد الدولة الطولونية"، مجلة الهندسة، العدد (٨، ٩، ١٠)، أكتوبر ١٩٣٥ م، ص ٢٩٠ وما بعدها؛ فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٢٧.

٣٩- فريد شافعى: المرجع نفسه، المجلد الأول، ص ٤٢٧، (شكل ٢٥٨).

٧٠- حسن محمد الهوارى: المرجع السابق، ص ٢٩٢.

٧١- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٢).

٧٢- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٣).

٧٣- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٤).

٧٤- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٥).

٧٥- المرجع نفسه: ص ٢٩٤.

٧٦- راجع: عوض عوض محمد الإمام: المرجع السابق، ص ١٤٢.

٧٧- اتفق علماء الآثار على تقسيم زخارف سامراء النباتية المحفورة فى الجص إلى ثلاثة طرز، ولكنهم اختلفوا فى نظام الترتيب الزمنى لتلك الطرز، وقد بات من المتفق عليه حالياً ترتيبها كما يلى:

الطرز الأول: وهو استمرار للطرز الزخرفى القديم الذى كان يسود العالم الإسلامى - بما فيه العراق - قبل إنشاء سامراء. ويمتاز بقرب عناصره من الطبيعة، التى تخرج من عروق طويلة تمتد فى انحناءات وحلزونات، وأهم هذه العناصر هى أوراق وعناقيد العنب، والعناصر الكاسية ذات الفجوات المعينة الشكل، كما تميز أيضاً بتجسيم العناصر فى تقعر أو تحدب، ووضوح أرضية الزخارف؛ التى كانت تتم بأسلوب الحفر العميق.

الطرز الثانى: فقد سار على نهج الطراز الأول، ولكن ابتعد - إلى حد ما - عن رسم العناصر قريبة من الطبيعة ومال إلى تهذيبها وتنسيقها، كما تضاءلت فى هذا الطراز الأرضيات وأصبحت مجرد خطوط تفصل بين العناصر الزخرفية، التى أصبحت ترسم بدورها مستقلة عن بعضها البعض بعد أن كانت ترتبط ببعضها بواسطة فروع نباتية صغيرة. وانصرف الفنان فى هذا الطراز عن التأنق فى رسمه، ومال إلى تبسيط العناصر الزخرفية. وربما كان حرص الخليفة المعتصم على ظهور عاصمته الجديدة - سامراء - إلى حيز الوجود، دور فيما طرأ على هذا الطراز الانتقال إلى حيث كان أقل نفقة وأوفر فى الوقت من الطراز الأول.

الطرز الثالث: وهو الطراز الذى استحدث فى مدينة سامراء، وقد تميزت العناصر فيه بالتجوير أو البعد الشديد عن الطبيعة، حتى بات من الصعب إدراك أصل العناصر النباتية =

فيه. كما لم تعد في هذا الطراز أرضية للزخارف. فأصبح السطح يزدان بخطوط متصلة بعضها ببعض دون أن يكون هناك فاصل بين عنصر وآخر. وقد استخدم في هذا الطراز طريقة جديدة لم تكن معروفة من قبل، وهى التى تعرف بأسلوب الحفر المشطوف أو المائل Clant Cut، وذلك بدلا من طريقة الحفر العميق التى كانت شائعة من قبل. وقد استعمل فى عمل زخارف هذا الطراز قوالب Moulds. كانت تحفر فيها الزخارف. ثم يصب فيها الجص اللين، وترفع تلك الحشوات الجصية بعد تشكيلها فى القالب، ثم تثبت على الجدران. وأغلب الظن أن الحاجة إلى الميل فى الاقتصاد فى الوقت والنقطة، هو الذى أدى إلى التفكير فى استعمال هذا الأسلوب الآلى المبسط الذى ظهر فى سامراء أيام خلافة المتوكل على الله.

راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص. ١٤٩-١٥١؛ فريد شافعى: زخارف وطرز سامراء، ص ٢-٧؛ عبد العزيز حميد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، ص ١٥٠.

٧٨- ويرى زكى محمد حسن، أن الزخارف كانت تكسو الأجزاء السفلية فقط من الجدران. انظر له: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٦١.

٧٩- راجع: حسن محمد الهوارى: المرجع السابق. ص ٣٠٢؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٥٤؛ صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور: المرجع السابق، ص ٢٤١.

٨٠- فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٤٢٧.
81- Dimand, M. S., Arabic Woodcarvings of the Ninth Century, P. 136;
Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 288.

وراجع: Grabar, Oleg., Architecture and Art, p. 110;
أصلان آبا، اوقطاي: فنون الترك وعمالهم، ص ٦٩.

82- Dimand, M. S., Op. Cit., p. 137;
وانظر: محمود حلمى: نقاط من "مدخل إلى الفن الإسلامى، ص ٢٤؛ نعمت اسماعيل
علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، ص ٦٩.

٨٣- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣١.
٨٤- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٠، ٣١. وانظر له: Le Tulunides, p. 289;
سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون فى دولة الإسلام. ص ٢٢٣;
The Arts of Islam, Hayward. Gallery. p. 28.

٨٥- فريد شافعى: زخارف وطرز سامراء، ص ١٤؛ راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: العراق
مهد الفن الإسلامى، ص ٢٦.

٨٦- المرجع نفسه: ص ١٣.
87- Damand, M. S., Op. Cit., p. 136;

وراجع:

Hamedd, Abdul Azziz., The Origin and Characteristic of Samarra's Bevelled Style, pp. 83-84.

خاصة فيما ذكره عن ظهور هذا الأسلوب في الحفر في تحف السيتيين المعدنية.

88-Demand, M. S., Op. Cit., p. 137.

٨٩- راجع: محمود حلمي: المرجع السابق، ص ٢٤؛ نعمت إسماعيل علام: ص ٦٥.

٩٠- محمود حلمي: المرجع السابق، ص ٢٤.

٩١- هرتسفلد، آرست: تنقيبات سامراء، الجزء الأول، ص ١٩٤.

٩٢- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٥٢، ١٣٨، ١٥٠، ٢٠٤.

٩٣- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ١٥٦.

٩٤- انظر: أصلان آبا، أوقطاي: المرجع السابق، ص ٢٤؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع

السابق، ص ٦٩؛ وراجع: ص (١٧٠).

٩٥- نقلاً عن: زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ٢٢، ٢٣، وراجع له:

Le Tulunides, P. 289

٩٦- زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ٢٣؛ Le Tulunides, p. 289.

٩٧- يذكر أصلان آبا، أننا لا نستطيع أن نفعل أنشطة الترك الفنية، وأنه كان من مألوف الترك أينما رحلوا للفتح أو الاستقرار، أن يصحبوا معهم ثقافتهم وفنونهم الخاصة، وهكذا كانوا يغيرون وجه الأرض بالكامل ويطبعون به بطابعهم، وأنه من اليسير أن يلاحظ الإنسان استمرار الأساليب الفنية التركية على مر العصور، وعلى رقعة امتدت من منغوليا والتركستان الشرقية حتى الجزائر وبودابست ومن بلاد القوم حتى مصر. انظر له: المرجع السابق، ص ١.

98- Hameed, Abdul Aziz., Op. Ci., p. 84.

99- Ibid., p. 84.

١٠٠- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ج ٢، ص ٢٠٩.

101-Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 84

ومن الجدير بالذكر أن تاريخ هجرات الشعوب الآسيوية الرعوية في أوروبا تاريخ طويل، ومن أهم هذه القبائل التي توغلت في أوروبا هم السلت Celts أو كما ورد في المراجع العربية باسم "الكلت". عنهم راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: أوروبا العصور الوسطى، الجزء الأول، ص ٧٤؛ السيد الباز العريني: تاريخ أوروبا العصور الوسطى، ص ٨١؛ الحضارة والنظم الأوروبية في العصور الوسطى، القسم الأول، ص ٢، ٣.

وهؤلاء "السلت" هم الذين عرفهم الرومان باسم "الغالين Gauls" وكانوا يحتلون في أول الأمر الغابات الواقعة في شمال أوروبا حتى نهر الألب شرقاً، ثم قاموا بعد ذلك بحركة توسعية ضخمة هددوا فيها جمهورية روما الناشئة بالزوال، إذ تدفقوا عبر جبال الألب في

إيطاليا وعبر نهر الراين وفي الأراضي التي عُرفت بعد ذلك باسمهم "غاليا"، كما غزوا الجزر البريطانية وبذلك أصبح "السلت" في القرون الخمسة السابقة للميلاد يحكمون بلاداً واسعة امتدت من جوف ألمانيا حتى البلقان والمحيط الأطلسي. ثم قام الجرمان بطرد "السلت" من الجهات الواقعة شرق الراين وذلك في الوقت الذي فتح فيه الرومان غاليا، ثم فتح الرومان بريطانيا في القرن الأول الميلادي، وبذلك لم يبق للسلت مأوى مستقل سوى أيرلندا. سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٧٥، ٧٤. وقد كان بسبب طرد الجرمان للسلت، أن مواطنهم أضحى في نطاق الامبراطورية الرومانية، فذابت شخصيتهم في شخصية روما. السيد الباز العريني: تاريخ أوروبا العصور الوسطى، ص ٨١.

ولكن يبدو أن تأثير هؤلاء السلست استمر طويلاً في أوروبا، بدليل أنه بعد ضعف الامبراطورية الرومانية وتداخيلها في القرن الرابع والخامس الميلادي، وسيطرة الرومان على أكثر ممتلكاتها، حتى أضحى شمال غربي أوروبا أرضاً جرمانية في أواخر القرن السادس الميلادي، نجد أنه لا يزال هناك بقايا من الحضارة السلتيّة في اسكتلندا وويلز وأيرلندا وبريطانيا. راجع: السيد الباز العريني: الحضارة والنظم الأوروبية في العصور الوسطى، القسم الأول، ص ٣.

وقد كانت لتلك الشعوب الرعوية الآسيوية التي نزحت إلى أوروبا - السلست - فن خاص عرف بهم، وهو الفن السلتي

14-13. Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 84, Notes. "Celtic Art" انظر

وبالإضافة إلى ما سبق فهناك شعوب آسيوية أخرى كالسلاف أو الصقالبة والهنغاريين، الذين ظلوا يتوسعون حتى القرن العاشر الميلادي توسعاً مطرداً في أوروبا نحو الغرب والجنوب. للاستزادة عنهم. راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٦٠٨-٦١١.

١٠٢- راجع: Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 84

١٠٣- المجريون أو الهنغاريون، هم شعوب آسيوية رعوية خشنة، ظهوروا في أوروبا بمنطقة جبال الأورال في القرن الثالث الميلادي. Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 85, Note. 19، ثم ما لبثوا أن تحولوا تدريجياً عن طبيعتهم الرعوية الخشنة، نتيجة لاختلاطهم بشعوب أكثر رقياً، وذلك بعد أن استقروا في حوالي سنة ٨٦٠م بين نهري الدون والدينير، حتى استقروا في أواخر القرن التاسع الميلادي في المنطقة التي تطابق حدود المجر الحالية تقريباً. انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٦١٠، ٦١١.

104- Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 84.

١٠٥- السلاف أو الصقالبة يرجعون في أصلهم إلى الجنس الآري أو الهند- أوربي. والمعروف أنهم أخذوا في التوسع حتى القرن العاشر الميلادي توسعاً مطرداً في أوروبا

نحو الغرب والجنوب. للاستزادة، انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٦٠٨ وما بعدها.

106-Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., pp. 84-85.

١٠٧- وفنون عصر الهجرات، هي فنون أوربية تمتد من حوالى القرن السادس إلى حوالى القرن العاشر الميلادى، وهى فنون الشعوب أو القبائل الهمجية- البربرية- التى غزت أوروبا فى ذلك الوقت، وقضت على الحضارة الرومانية واستوطنت أجزاء مختلفة من أوربا ثم أخذت تعتنق المسيحية. محمد السيد غيطاس: محاضرات فى تاريخ الفن، كلية الآداب بسوهاج، ص ١٨- وكان سقوط الدولة الرومانية أو الامبراطورية الغربية فى سنة ٤٧٦م. راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص.ص ٩٢-٩٥؛ السيد الباز العرينى: الحضارة والنظم الأوربية فى العصور الوسطى، القسم الأول، ص ١.

108-Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 85.

١٠٩- عن السلت وفنونهم. انظر: ص ().

110-Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 85.

111-Ibid., p. 85.

١١٢- انظر: هرتسفلد، آرلست: المرجع السابق، ص ٨٧، (شكل ١٠٧).

113-Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 85.

١١٤- رقم السجل: ٥٨٢٧.

١١٥- راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٥٥، (شكل ١٨٤)؛ كنوز الفاطميين، ص ٢٠٩.

١١٦- وموقع هذا المناخ فى شمالى العسكر والقطائع. أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى، ص ٣. وللإستزادة عن موقع المناخ. انظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٥٩.

١١٧- المقريزى: المصدر نفسه، نفس الجزء، ص ٣٦١.

١١٨- سميت المدينة التى أنشأها جوهر "المنصورية" ولم تعرف باسم "القاهرة" إلا بعد أربعة أعوام، حين دخلها المعز لدين الله، كما سيفصل ذلك فيما بعد.

١١٩- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨٤.

١٢٠- المصدر نفسه: نفس الجزء والصفحة.

١٢١- المصدر نفسه: نفس الجزء والصفحة.

١٢٢- ولكن يلاحظ أنه ورد أن المعز لما رأى القاهرة لم يعجبه موقعها، وقال لجوهر لم فاتك عمارة القاهرة بالساحل؟ كان ينبغى عمارتها بهذا الجبل، يعنى بذلك سطح الجرف الذى عرف فيما بعد باسم "الرصد". المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٣٧٧.

١٢٣- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣، ويشير "فولكف" إلى أن التخطيط المسبق للقاهرة أتاح لها شخصية ميزتها عن المدن العربية الأخرى، إذ أن شوارعها التى خطط منها جوهر سبعة شوارع، امتازت بالانتظام المعقول، وأن ذلك أمر يختلف عن

- المدن السابقة التي تتقاطع شوارعها الضيقة الكثيرة مكونة شبكة متعرجة. فولكف، أولج: القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة (٩٦٩-١٩٦٩)، ترجمة أحمد صليحة، سلسلة الألف كتاب الثاني، العدد (١٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٥٠.
- ١٢٤- لينبول، ستانلي: سيرة القاهرة، ص ١٣٢.
- ١٢٥- المقریزی: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٧٧، ٣٨٤.
- ١٢٦- فييت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة. ص ٢٩.
- ١٢٧- راجع: ص () .
- ١٢٨- راجع: ص () .
- ١٢٩- محمد عبد الله عنان: مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية، ص ٢٠.
- ١٣٠- راجع: ابن تفری بردی: النجوم الزاهرة، الجزء الرابع، ص. ص ٣٧-٥٢. وانظر: ص () من البحث.
- ١٣١- المقریزی: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٧٧.
- 132-Creswell, K. A. C., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. Ikhshids and Fatimids (939-1171 A.D), Oxford, 1951, p. 21.
- ١٣٣- المقریزی: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٧٧: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٦٥. وللاستزادة عن تأثير مسميات منشآت الفاطميين بإفريقية في أسماء منشآتهم بالقاهرة. راجع: حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٣١، ١٣٢.
- 134- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 21.
- ١٣٥- كريزويل: بحث بعنوان "قصة تأسيس القاهرة". القاهرة تاريخها، فنونها، آثارها، ترجمة عبد الرحمن فهمي، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٢٩.
- ١٣٦- أحسن التقاسيم: ص ٢٣٦.
- ١٣٧- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢١.
- ١٣٨- المقریزی: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٧٧.
- ١٣٩- انظر له: معجم البلدان، الجزء الخامس، ص ٢٣٠. وانظر: كريزويل: المرجع السابق، ص ٢٨.
- ١٤٠- المقریزی: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٦٣.
- ١٤١- كريزويل: المرجع السابق، ص ٢٥.
- ١٤٢- المقریزی: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨٤.
- ١٤٣- كريزويل: المرجع السابق، ص ٢٩.
- ١٤٤- يذكر السيد عبد العزيز سالم، أنه عقب دخول الفاطميين إلى مصر واستقرارهم بها بثوا حضارتهم المغربية فيها، وأن منشآتهم الدينية والمدنية والحربية لا يخلو أى أثر منها عن العناصر التى نقلوها من المهدية أو المنصورية. انظر له: بحث بعنوان "بعض التأثيرات الأندلسية فى العمارة المصرية الإسلامية"، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار. القسم الثانى، دار الغرب اللبنانى، بيروت، ١٩٩٢م. ص ٦٠٨.

- ١٤٥- راجع: سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ٣٧٠؛ وانظر: ص (٣٢٦).
- ١٤٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٠٨؛ وانظر: ص (٣٢٧).
- ١٤٧- انظر له: فتح العرب لمصر، الجزء الثاني، ص ٢٩٤.
- ١٤٨- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص ٩٣.
- ١٤٩- دخل هذا الأمير إلى القاهرة في صحبة والده الخليفة المعز لدين الله سنة ٣٦٢هـ، ولما كان أميرنا هذا شاعراً مرهف الحس فقد افتتن بما كانت عليه القاهرة من حسن وبهاء، فانعكس ذلك على شعره الذى احتوى على العديد من الأوصاف الحضارية لمدينة القاهرة. ولم يعمر هذا الأمير الشاعر طويلاً حيث توفى سنة ٣٧٥هـ ولم يتجاوز الثامنة والثلاثين من عمره، ودفن في قرية الزعفران مع آبائه وأجداده، راجع: زياد محمد عبد العال جبالي: بحث بعنوان "حضارة القاهرة من خلال شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الحادى والعشرون، الجزء الأول، مارس ١٩٩٨م، ص ٨٣.
- ١٥٠- تحتاج الدراسات الأثرية إلى دراسة تفصيلية موسعة لما ورد في المصادر التاريخية والأدبية عن هذه القصور.
- ١٥١- مما ورد في هذه القصيدة.
- وقاذلة بالماء فى وسط بركة قد التحفت وحفاً من الشعر سَجْسَجاً
إذا قدفت بالماء سلّته مُنْصَلاً وعاد عليها ذلك النّصل هوَ دَجْجاً
- انظر: زياد محمد عبد العال جبالي: المرجع السابق، ص ٨٦.
- ١٥٢- النخث هو المكان الذى يجلس عليه الملوك، يرتفع عليه الملك حتى لا يساوى غيره من جلسائه. انظر: محمد أحمد دهمان: معجم الألفاظ التاريخية فى العصر المملوكى، ص ٤٢.
- ١٥٣- سفرنامه، ص ١٢٣.
- ١٥٤- انظر له: العمارة العربية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ٦٤.
- ١٥٥- لم أقف فى نص ناصر خسرو والخاص بوصف هذا القصر على ما يمكن أن استخلص منه أنه كان يتوسط إيواناته نافورات، أو أن جدرانها كانت مزدانة بالزخارف الجصية والبلاطات الخزفية والفسيفساء والأشرطة الخشبية المحفورة والمذهبة والملونة، والجدران المحاطة بالوزرات الرخامية. وإن كان ما ذكره "فريد شافعى" لا يخرج عن الحقيقة والتي يؤكد أوصاف أخرى لهذا القصر وردت فى ثنايا بعض المصادر الأخرى، كما ورد عليه، أو ما وصلنا من بقايا هذا القصر كالحشوات الخشبية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، والتي سبق الإشارة إليها.
- ١٥٦- لينبول، ستانلى: المرجع السابق، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٢٨؛ ولهم الصورى: الحروب الصليبية، الجزء الرابع، ص ٣٧؛ زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ج ٣، ص ٧٤؛ أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، العصر الفاطمى، ص ٧.

١٥٧- راجع: المسبحي: الجزء الأربعون من أخبار عصر، الجزء الثاني، القسم الأدبي. تحقيق حسين نصار، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية. القاهرة. ١٩٨٤م. ص ٣٤. ومن أبيات هذه القصيدة:

وئها بركة تدافع فيها	موجها مصعداً وفيه حدود
ودساتيرها تجر عليها	ناكسات كأنها البلور
وتمائيل راقصات على الماء	ء لها فيه رنة ونقى
وسدلاتها تخسر على نقى	ش رخام كأنه الكافور
من سباع أمنت منهن بأس	فاغرات لم يخشين منها هريز
فإذا ما زارن سروراً	وبعيد من الزئير السرور

١٥٨- راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق. ص ٧٦، ٧٧. ومن أبيات هذه القصيدة:

أنشأت فيها للعيون بدائعاً	دقت فاذهل حسنها من أبصر
فمن الرخام مسيراً ومسهماً	ومنمنما ومدرهما ومدنراً
قد كان منظرها بهياً رائعاً	فجعلتها بالوشى أبهى منظر
وسقيت من ذوب النضار سقوفها	حتى يكاد نضارها أن يقطر
أنبتها بيض الستور وحمرها	فأنت كزهر الورد أبيض أحمر
لم يبق نوع صامت أو ناطق	إلا غدا فيه الجميع مصوراً

وذكر عن حدائقها:

لا تعدم الأبصار بين مروجها	ليشاً ولا طيباً بوجرة أعر
إنست نوافر وحشها لسباعها	فضباؤها لا تتقى أسد الشرى

١٥٩- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٤٨٦، ٤٨٧.

١٦٠- راجع: ص () .

١٦١- راجع: عارسيه، ج: الفن الإسلامى، ص ١١٤: عفيف البهنسى: الفن الإسلامى. ص

٢٧٠، ٢٧١: المنجى النيفر: الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء، الشركة التونسية

للتوزيع، بدون، ص ١١٦، (لوحة ٤٦).

١٦٢- إدريس. الهادى روجى: الدولة الصنهاجية. الجزء الثانى، ص ٤٣٦، ٤٣٧.

١٦٣- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ٦٥، (شكل ١٠١).

١٦٤- سفرنامه: ص ١١٣، ١١٤.

١٦٥- الخطط. الجزء الثانى، ص ٣١٨.

١٦٦- حسن الباشا: بنو المعلم، ص ١٢٢، ويعد الكتانى من أعظم المصورين المصريين فى

العصر الفاطمى، وقد تتلمذ هذا الفنان على يد بنى المعلم الذين ذاع صيتهم فى عصر

فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى / ١٠م. ومن المرجح أن المصور الكتانى

عاش في أواخر القرن الرابع الهجري وأوائل القرن الخامس "١٠-١١م". المرجع نفسه:
نفس الصفحة.

١٦٧- رقم سجلهما: ٢٩٥١، ٢٩٥٢.

١٦٨- راجع: Marçais, G., Op. Cit., pp. 116-117

١٦٩- راجع: عثمان الكعاك: مسلك القاهرة، ص ٣٨.

١٧٠- راجع: أحمد ممدوح حمدي وآخرون: معرض الفن الإسلامي في مصر، ص ٢٥٩.

١٧١- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص ٦؛ السيد عبد العزيز
سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية، ص ١٢٥، ١٢٦.

١٧٢- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨٤.

١٧٣- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٤٨٦.

١٧٤- رقم السجل: ١٢٨٨٥.

١٧٥- راجع: حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص ٦٧.

١٧٦- رقم السجل: ١٢٨٨٣.

١٧٧- رقم السجل: ١٢٨٨٤.

١٧٨- رقم السجل: ١٢٨٨١.

١٧٩- رقم السجل: ١٢٨٨٢.

١٨٠- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٧١.

181- Rice, D, S., A Drawing of the Fatimid Period, p. 31.

182- Grube, Ernst., Op. Cit., p. 195.

١٨٣- حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص ٨٠.

١٨٤- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص ٦٩.

١٨٥- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٩؛ وانظر:

Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 120

١٨٦- زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام عند الفرس، ص ٢١، ٢٢، كنوز الفاطميين، ص
٦٩؛ فييت، جاستون: دليل موجز، ص ٧٨.

187- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 120;

وانظر: أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي، ص ٧٢.

١٨٨- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٧٧.

189- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 121.

190- Ibid., p. 121.

191- Grube, Ernst., Op. Cit., p. 197.

192- Ibid., p. 121.

١٩٣- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١٨؛ وانظر: حسن الباشا: بنو المعلم،
ص ١٢٤. وبدأت المباراة بين هذين المصورين. حين أعلن المصور العراقي ابن عزيز

تحديه للمصور المصري القصير، قائلا: "أنا أصور صورة إذا رآها الناظر ظن أنها خارجة من الحائط". فقال القصير: "لكن أنا أصورها فإذا نظرها الناظر ظن أنها داخلية في الحائط". وقد نجح كلاهما في أداء عمله وذلك باستخدام مهارته في استعمال الألوان. فصور ابن عزيز الراقصة بثوب أحمر في حنية مدهونة باللون الأصفر فبدت كأنها بارزة من الحنية. وصور القصير الراقصة بثوب أبيض في حنية مدهونة بالأسود فبدت كأنها داخلية في الحنية. انظر: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١٨.

١٩٤- لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ١٣٠-١٣١.

١٩٥- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١٨.

١٩٦- ترجع إلى عهد الملك النورمندی روجر الثاني.

١٩٧- للاستزادة. راجع: Ettinghausen, R., Op. Cit., pp. 114-118.

١٩٨- كولل: المرجع السابق، ص ٥٢.

١٩٩- انظر: ص () .

Rice, D. S., Op. Cit., pp. 34-39, Pl. III

٢٠٠- انظر:

٢٠١- محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ص ١٩.

202- Rice, D. S., Op. Cit., p. 35.

203- Ibid., p. 34, Pl. IV.

204- Ibid., p. 34.

٢٠٥- انظر: ص () .

٢٠٦- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٨٠٥)؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، (لوحة ١٢).

٢٠٧- زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام عند الفرس، ص ٢١.

٢٠٨- عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، ص ٣٣١.

209- Rice, D. S., Op. Cit., p. 32.

210- Ibid., p. 32.

٢١١- راجع: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٣١.

212- Rice, D. S., Op. Cit., p. 32.

٢١٣- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٨٥٣).

٢١٤- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٣١، ٣٢.

٢١٥- عن دور الحروب الصليبية في تنشيط الاحتكاك الحضاري بين الشرق الإسلامي والغرب المسيحي، وأثر ذلك على النواحي الفنية. خاصة في العصر الأيوبي. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٧٣-٣٩٩.

٢١٦- راجع: مصطفى عبد الله شحبة: دراسات في العمارة والفنون القبطية، ص ١٤٦.

٢١٧- محمد السيد غيطاس: فن الأقباط في الكنائس والأديرة، ص ٨٣.

- ٢١٨- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٢١٩- مصطفى عبد الله شبيحة: المرجع السابق، ص ١٥٠.
- ٢٢٠- المرجع نفسه: ص ٢٩٤.
- ٢٢١- المرجع نفسه: ص ٢٨٦، ٢٨٧.
- ٢٢٢- المرجع نفسه: ص ٢٨٨، لوحة ٥٦.
- ٢٢٣- المرجع نفسه: ص ٢٩٢. وإن كان يلاحظ في نفس الوقت أن الوجوه في الكنائس القبطية جاءت في وضع مواجهة، بينما كانت في وضعه ثلاثية الأرباع سواء في التصاوير الفاطمية أو السامرائية.
- المبحث الثاني:**
- ٢٢٤- بلغ عرض هذه الأسوار كما سبقت الإشارة بحيث كان يمر عليها فارسان جنباً إلى جنب.
- ٢٢٥- بلغت أبراج جوهر في هذه الأسوار ثمانية أبراج هي: بابان متلاصقان في الجنوب هما بابا زويلة، وبابان في الشمال هما باب الفتوح وباب النصر، وبابان في الشرق هما باب البرقية وباب القراطين، وبابان في الغرب هما باب الفرج وباب سعادة. راجع: المقرئ: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨٠-٣٨٣؛ أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص ٢١.
- ٢٢٦- انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٠٦.
- ٢٢٧- عبد الرحمن فهمي: بحث بعنوان "أسوار القاهرة وأبوابها"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٤٧٢.
- ٢٢٨- انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨١.
- ٢٢٩- راجع: لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ١٤٦؛
- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 162
- 230- Ibid., Vol., I, p. 216.
- ٢٣١- انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨١.
- 232- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 162.
- ٢٣٣- للاستزادة، راجع: البلاذري: فتوح البلدان، ص ١٧٧، وما بعدها.
- ٢٣٤- راجع: ياقوت الحموي: معجم البلدان، الجزء الثالث، ص ١٩٦.
- ٢٣٥- للاستزادة، راجع البلاذري: المصدر السابق، ص ٢٠٠ وما بعدها.
- ٢٣٦- راجع: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٦١.
- ٢٣٧- راجع: لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ١٤٢.
- ٢٣٨- راجع: حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٤٩؛ عباس عبد الوهاب: الوحدة الفنية بين مصر وسوريا، ص ٢٧؛ أيمن فؤاد سيد: الدولة الفاطمية، ص ١٩٧؛

Aboseif, Doris., Islamic Architecture in Cairo an Introduction, The American University in Cairo, 1989, p. 172.

- ٢٣٩- عفيف البهنسى: المرجع السابق، ص ٢٧٥.
- ٢٤٠- كونل، إيرنست: الفن الإسلامى، ص ٤٥.
- ٢٤١- لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص ١٤٣.
- ٢٤٢- المرجع نفسه: ص ١٤٤.
- ٢٤٣- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل. ص ٣٣.
- ٢٤٤- لمزيد من التفاصيل عن هذه الأبواب. انظر:
- Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 166-181;
- عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص. ص ٤٧٢-٤٧٥؛ أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص. ص ٢٤-٢٨؛ مصطفى عبد الله شبيحة: الآثار الإسلامية فى مصر. ص ٩٧؛ حسنى محمد نويصر: المرجع السابق، ص. ص ١٦٣-١٦٥؛
- Abdu, Abdallah Kamel Mosa., The Fatamid Architecture in Cairo, General Egyptian Book Organization, pp. 79-90.
- ٢٤٥- وهى تحمل شعار الشيعة، وتقرأ: لا إله إلا الله وحده لا شريك له، محمد رسول الله، على ولى الله"، ونقش سطر رابع أسفل الحشوة يقرأ: "صلوات الله عليهما، وعلى الأئمة من ذريتهما أجمعين". انظر: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٦، ج ١ من نفس الصفحة.
- ٢٤٦- على الرغم من أن هذا العنصر لا يؤدى غرضاً زخرفياً إلا أنه يصعب غض الطرف عنه، نظراً لأهميته فى تفسير ظهور التأثيرات الفنية الوافدة، بوجه عام فى أبواب بدر الجمالى.
- 247- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 208.
- 248- Ibid., p. 208.
- 249- Ibid., p. 209, Not. 1, p. 209.
- ٢٥٠- فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية. المجلد الأول، ص ٢٠٠.
- 251- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 210.
- 252- Ibid., Vol. I. pp. 120-211.
- 253- Ibid., Vol. I, p. 211.
- 254- Ibid., Vol. I, p. 211.
- 255- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 211.
- 256- Ibid., Vol. I, p. 211.
- 257- Ibid., Vol. I, p. 211.
- 258- Ibid., Vol. I. p. 211.
- 259- Ibid., Vol. I. p. 211.
- 260- Ibid., Vol. I, p. 212.

٢٦١- وهى فى: (أ) كنيسة St. Anne فى القدس، والتي بنيت فى حوالى ١١٣٠م، (ب) كنيسة Holy Sepulchre والتي ربما اكتمل بناؤها فى ١١٤٩م، (ج) وفى كنيسة فى Jebeil من النصف الأول من القرن الثانى عشر الميلادى، (د) وفى مدخل صهرىج "سقاية" بالقدس من عهد الملك العادل أبى بكر، من سنة ٥٨٩هـ/١١٩٣م، (هـ) وفى مدخل مسجد ضريح علاء الدين بقونيه، المؤرخ بسنة ٦١٦هـ/١٢١٩-١٢٢٠م. Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 212.

٢٦٢- وهى فى: (أ) المدخل الرئيسى بمسجد الظاهر بيبرس ٦٦٥هـ، (ب) وفى ضريح السلطان قلاوون ٦٨٣-٦٨٤هـ، (ج) وفى مئذنة ضريح سلار وسنجر الجاولى سنة ٧٠٣هـ، (د) وفى خانقاة بيبرس الجاشنكير ٧٠٦-٧٠٩هـ.

- Ibid., Vol. I, p. 213
263- Ibid., Vol. I. p. 212.
264- Ibid., Vol. I. p. 213.
265- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p 114.
266- Ibid., Vol. I, p. 115.

والنص الذى ذكره:

"Thanks to the three Christian architects From Urfa, who used it to decorate the shields on the Bab an - Nasr".

٢٦٧- عن ميفارقين. راجع: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص. ص ٢٣٥-٢٣٨.

- 268- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 215.
269- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 215.
270- Ibid., Vol. I, p. 215.
271- Ibid., Vol. I. p. 216.
272- Shafi'i, F., West Islamic Influences on Architecture in Egypt (before the Turkish Period), Bulletin of the Faculty of Arts, December, 1954, Vol. XVI, Part II, Cairo Universty Press, 1955, pp. 13-14.
273- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 13.
274- Abouseif, Doris., Op. Cit., p. 72.
275- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 13.
276- Ibid., p. 16.

٢٧٧- عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص ٢٧٤: أحمد فكرى، المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٦، ٢٧.

٢٧٨- حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٣٣٠؛ وانظر:

Marçais, G., Op. Cit., p. 33.

- ٢٧٩- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٣٥.
- ٢٨٠- نقلاً عن: عبد الرحمن فهمي: مذكرة بعنوان "روائع العمارة الفاطمية في مصر". كنية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧١م، ص ٢٢. وأود أن أسجل عدم استطاعتي الوصول لرأى فريد شافعى السابق، فى أى من مراجعة التى اعتمدت عليها فى الدراسة.
- ٢٨١- انظر: Irwin, R., Islamic Art, p. 218, fig. 184.
- ٢٨٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٠٥.
- ٢٨٣- يرى بعض الباحثين أن الكبش (الحمل) يرمز فى علم الفلك إلى برج المريخ Mars أو القاهرة al-Qāhir، وهو الكوكب الطالع عندما أسست مدينة القاهرة رسمياً. انظر: Abousif, Doris, Op. Cit., p. 69. وللاستزادة، عن ارتباط كوكب المريخ- قاهر الفلك- باختيار اسم مدينة القاهرة. انظر: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٧٧.
- ٢٨٤- ويلاحظ أنه استخدم أيضاً كلمة Coffers لتلك المناطق التى ما بين الكواويل، وإن كان يرى أن رأس الحيوان هو رأس ثور Bull's Head.
- Creswell, Op. Cit., Vol. I. p. 178.
- ٢٨٥- للاستزادة، راجع: ربيع حامد خليفة: الفنون الزخرفية اليمينية، ص ١٣٢، ١٣٣؛ انظر: ص () من البحث.
- ٢٨٦- المرجع نفسه، ص ١٢٩. وللاستزادة عن السقوف الخشبية اليمينية المنفذة بأسلوب المصنوعات، راجع: مصطفى عبد الله شيحة: مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية فى الجمهورية اليمينية، ص ١٤٣-١٤٦.
- ٢٨٧- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع نفسه: ص ٤٣، (لوحة ٧٥). وراجع ما ذكره عن احتواء مصنفات سقف جامع السيدة بنت أحمد الصليحي فى مدينة جبلة (ق ١١/هـ) على الأشكال النجمية، ثمانية الأطراف. ص ١٤٥ من المرجع نفسه.
- ٢٨٨- ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص ١٣٦. وانظر أيضاً، ص ١٣١ من نفس المرجع.
- ٢٨٩- هرتسفلد، آرست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٧، ٢٨.
- المبحث الثالث:**
- ٢٩٠- راجع: محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، ص ٥٣.
- ٢٩١- سبقت الإشارة إلى أن هذه البساطة لم تكن دليل قصور على العرب، أو ناتجة عن قلة الموارد المالية، بل هى نابعة من فكر الزهد والبعد عن متاع الدنيا، الذى كان سائداً لدى العرب فى هذه الفترة.
- ٢٩٢- فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية. المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٣٦٣.
- ٢٩٣- محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ٩.
- ٢٩٤- القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٣٨٢.
- ٢٩٥- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٤٧.
- ٢٩٦- القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٣٨٢.

- ٢٩٧- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٩٨.
- ٢٩٨- المرجع نفسه: نفس المجلد والصفحة.
- ٢٩٩- المرجع نفسه: نفس المجلد، ص ٦٠٠.
- ٣٠٠- تتمثل هذه الآراء: (أ) فى أن عمرا نصب هذا المنبر، ثم رفعه بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب، وربما أعاده مرة أخرى بعد وفاة ابن الخطاب، (ب) أن عبد العزيز بن مروان هو الذى أمر بعمل هذا المنبر وليس عمرو (ج) أنه نقل من إحدى كنائس مصر (د) أن ملك النوبة زكريا بن مرقينى أهداه إلى عبد الله بن سعد بن أبى سرح، وبعث معه نجارا من أهل دنبرة اسمه "بقطر" وقام بتركيبه فى الجامع (هـ) أن قرّة بن شريك هو الذى نصب هذا المنبر، وأنه يعد ثانى منبر بعد منبر الرسول ﷺ. انظر: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٣، ٦٤؛ فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٣١.
- ٣٠١- القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٣٨٣.
- ٣٠٢- راجع: فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٣٣.
- ٣٠٣- هو الصحابى أبو مسلم سالم بن عامر المرادى، أذن لعمر بن الخطاب، ثم سار إلى مصر مع عمرو بن العاص يؤذن له حتى افتتحت مصر، فكان أول المؤذنين بمصر، وكان الأذان فى جامع عمرو له ولولده حتى انقرضوا. للاستزادة. انظر: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٧٠.
- ٣٠٤- عبد الله كامل موسى: تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربى وحتى نهاية العصر المملوكى، دراسة معمارية زخرفية مقارنة مع مآذن العالم الإسلامى، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٤م، ص ٨١.
- ٣٠٥- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٣٠٦- المرجع نفسه: ص ٧٣، ٧٤.
- ٣٠٧- المرجع نفسه: ص ٧٤.
- ٣٠٨- المرجع نفسه: ص ٧٤، ٧٥.
- ٣٠٩- المرجع نفسه: ص ٨١.
- ٣١٠- المرجع نفسه: ص ٦٩، ٧٣، ص ٨٢.
- ٣١١- راجع: ابن عبد الحكم: المرجع السابق، ص ١٣١؛ الكندى: المصدر السابق، ص ٣٨، ٣٩؛ ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٢، ٦٣؛ المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٤٧، ٢٤٨.
- ٣١٢- انظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣٥؛ حسن الباشا، بحث بعنوان "جامع عمرو"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٤٠٨؛ السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية، نظرة عامة عن أصولها وتطورها منذ الفتح العربى حتى الفتح العثمانى، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، بدون، ص ١٠.

٣١٣- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٥، حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٤٠٨؛ السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١١؛ حسن عبد الوهاب: أهم التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر، ص ٨٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٣.

٣١٤- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٣٧، ٦٣٨.

٣١٥- عبد الله كامل موسى: المرجع السابق، ص ٨٢.

٣١٦- المرجع نفسه: ص ٨٢.

٣١٧- المرجع نفسه، ص ٨٤.

٣١٨- يلاحظ أننا نعالج فقط فى هذه الجزئية صوامع مسلمة فى جامع عمرو، وليس معنى اتفاقها مع أبراج المعبد الوثنى فى دمشق، أن الشكل المربع للمآذن الإسلامية بوجه عام لا بد حتما أن يكون مشتقا من هيئة أبراج ذلك المعبد.

٣١٩- شهد هذا الجامع قبل أعمال قرة فيه، عمارتين. أولاهما: كانت فى عهد عبد العزيز بن مروان سنة ٧٩هـ، والثانية فى عهد عبد الله بن عبد الملك بن مروان سنة ٨٩هـ.

انظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٤٨.

٣٢٠- راجع: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٣.

٣٢١- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٤٠٩.

٣٢٢- الكندى: المصدر السابق، ص ٦٥؛ ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٣؛ المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٤٨.

٣٢٣- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٢، ٦٤؛ المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٤٧.

٣٢٤- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول؛ القسم الأول، ص ١١٠.

٣٢٥- محمود أحمد: جامع عمرو بن العاص فى القسطنطينية التاريخية والأثرية، المطبعة الأميرية ببولاق ١٩٣٨م، ص ٧.

٣٢٦- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٢، ٦٣؛ المقريزى: المصدر السابق،

الجزء الثانى، ص ٢٤٧؛ وانظر: إبراهيم محمد الجمل: بحث بعنوان "جامع عمرو بن

العاص"، مساجد ومعاهد، سلسلة كتاب الشعب، العدد (٧٥)، مطابع الشعب، ١٩٦٠م،

ص ١٠.

٣٢٧- راجع: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٤١٠.

٣٢٨- محمود أحمد: المرجع السابق، ص ٧.

٣٢٩- أجريت فى هذا الجامع قبل أعمال عبد الله بن طاهر عمارتان، أولاهما: على يدى

صالح بن على أول والى للعباسيين على مصر سنة ١٣٣هـ، وثانيتهما: على يدى الأعمى

موسى بن عيسى الهاشمى سنة ١٧٥هـ. راجع: المقريزى: المصدر السابق، الجزء

الثانى، ص ٢٤٩.

٣٣٠- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٤٩.

- ٣٣١- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٦٧.
- ٣٣٢- للاستزادة عن هذه الأعمال. راجع:
- Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II, pp. 180-194.
- ٣٣٣- محمد عبد العزيز مزروق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٢٤. ولكن يلاحظ أنه رغم اتفاق القاسم الأعظم من العلماء على نسبة الزخارف المحفورة على الخشب في جامع عمرو إلى أعمال عبد الله بن طاهر سنة ٢١٢هـ. فإن محمود أحمد يرى أنها ترجع إلى العصر الفاطمى في القرن السادس الهجرى. انظر له: المرجع السابق، ص ٩٢، ٩٣. كما أن حسن عبد الوهاب وافقه على ما ذهب إليه بشأن عدم نسبة هذه الأعمال إلى ابن طاهر، غير أنه يرى نسبتها إلى نهاية القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع الهجرى. انظر له: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٢٩.
- ٣٣٤- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٤١٧.
- ٣٣٥- فريد شافعى: الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموى، ص ٩٥، ٩٦.
- ٣٣٦- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٤١٧.
- ٣٣٧- حسن عبد الوهاب: أهم التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر، ص ٨٧.
- 338- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 187.
- ٣٣٩- محمد عبد العزيز مزروق: المرجع السابق، ص ٢٤.
- ٣٤٠- كانت حلية البيضة والسهم مألوفة في الفن اليونانى القديم، ثم انتقلت إلى الفن الرومانى ثم البيزنطى فالقبطى، وأخيرا في الفن الإسلامى. محمد عبد العزيز مزروق: المرجع السابق، ص ٨٨.
- ٣٤١- فريد شافعى: المرجع السابق، ص ٩٥.
- ٣٤٢- راجع: أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، ص ٢٥-٢٧.
- ٣٤٣- محمد عبد العزيز مزروق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ١٩، ٢٠؛ للاستزادة راجع:
- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 180, fig. 165.
- ٣٤٤- فريد شافعى: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٣٦٨، ٣٦٩؛ وانظر: أحمد فكرى: المرجع السابق، المدخل، ص ٧٣، ٧٤.
- ٣٤٥- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٨٢. وهناك ثمة إشارة تفيد بأن "ظاهرة عمود الناصية الملتصق، وجدت أمثلة منه في نواصى دعائم جامع سامراء الكبير، وسرعان ما انتقلت إلى مصر، حيث توجد أمثلة منه في جامع عمرو ابن العاص، في الواجحات في فترة توسيع الجامع أيام الوالى عبد الله بن طاهر سنة ٢١٢هـ/٨٢٧م". صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الباور: أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسى. ص ٢٤٢. وهو قول لاشك بعيد عن الصواب إذ أن أعمال ابن طاهر في جامع عمرو، تسبق بحوالى عقدين جامع سامراء، الذى يرجع إلى ما بين سنتى ٢٣٤، ٢٣٧.

- ٣٤٦- راجع: Marçais, G. Op. Cit., p. 101.
- ٣٤٧- انظر: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٠: القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٣٨٤، ٣٨٥.
- ٣٤٨- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٤.
- ٣٤٩- محمود أحمد: المرجع السابق، ص ٥٨، ٥٩: راجع: أحمد فكري: المرجع السابق، المدخل، ص ٩٤، ٩٥؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٠.
- ٣٥٠- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٠.
- ٣٥١- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٢٠.
- ٣٥٢- ذكر ابن تغري بردي وابن دقماق أن أحمد بن طولون شرع في بناء جامعة سنة ٢٥٩هـ، وخالفهم في ذلك الكندي الذي ذكر أنه ابتدأ في بنائه سنة ٢٦٤هـ، وانتهى منه في سنة ٢٦٦هـ. راجع: محمود عكوش: تاريخ ووصف الجامع الطولوني، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٢٧م، ص ٢١.
- ٣٥٣- راجع النص كاملاً لدى، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٤٠، ٤١.
- ٣٥٤- انظر له: الخطط، الجزء الثاني، ص ٢٦٥.
- ٣٥٥- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٦٦.
- ٣٥٦- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٤. وعن زيادات الجامع الكبير بسوسة. انظر: كمال الدين سامح: العمارة في صدر الإسلام، ص ١٥١.
- 357- Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 355;
- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٣٣.
- 358- Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 355.
- ٣٥٩- علي محمود المليجي: بحث بعنوان "التأثيرات العراقية على العمارة الإسلامية في مصر"، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد (٣٤) العام الجامعي ١٩٩١-١٩٩٢م، ص ١١، لوحة ٩.
- ٣٦٠- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٧١.
- 361- Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 341, Pl. 98b, fig. 202.
- ٣٦٢- راجع هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٨٧: فريد شافعي: مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي، ص ٦٢.
- ٣٦٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ١٥٢.
- ٣٦٤- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٦٧، ٢٦٨.
- ٣٦٥- راجع: صلاح حسين العبيدي وظلمت رشاد الياور: أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسي، ص ٢٤٤؛ علي محمود المليجي: المرجع السابق، ص ٩.
- 366- Creswell., Op. Cit., p. 432.

- ٣٦٧- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٧٣؛ وانظر: محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٤٤.
- ٣٦٨- أحمد قاسم جمعة: أهم التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين العراق والمغرب في العصر الإسلامي، ص ٢٠٢.
- ٣٦٩- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٧٣.
- 370- Hassan., Zaky, M., Les Tulunides, p. 301.
- ٣٧١- صلاح حسين العبيدي وطلعت رشاد الياور: المرجع السابق، ص ٢٤٤.
- 372- Hassan, Zaky, M., Op. Cit., p. 301.
- ٣٧٣- علي محمود المليجي: المرجع السابق، ص ٨، ٩.
- ٣٧٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤١١. وانظر: عادل شريف علام: بحث بعنوان "التأثيرات المعمارية المتبادلة بين مصر والعراق في العصر الإسلامي"، مجلة كلية الآداب بقم، الجزء الثاني، العدد الخامس ١٩٩٥م، ص ٤٢٦.
- ٣٧٥- أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي، ص ١٣٥.
- ٣٧٦- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٩٤؛ وانظر: Creswell., Op. Cit., Vol. II p. 348, Pl. 122.
- ٣٧٧- محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٦٣، ٦٢.
- ٣٧٨- المرجع نفسه: ص ٦٢، ٦٣؛ فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٩٤.
- 379- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 348.
- ٣٨٠- أحمد فكري: المرجع السابق، المدخل، ح ١ ص ١١٠، ح ١ ص ١٣١.
- ٣٨١- راجع: كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ١٣٦.
- 382- Creswell., Op. Cit., Vol. II, pp. 345-346.
- 383- Ibid., Vol. II., p. 347;
- محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٥٩.
- 384- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 347.
- ٣٨٥- حسن عبد الوهاب: التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر، ص ٨٧.
- ٣٨٦- لقلا عن: لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ٨٨.
- ٣٨٧- وجدان علي بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي، ص ٤٤.
- ٣٨٨- سليم عادل عبد الحق: كنوز متحف دمشق الوطني، ص ٢٦، ٢٧.
- ٣٨٩- راجع: زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ٧٢.
- 390- Hassan, Zaky, M., Op. Cit., p. 305;
- وانظر: محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ٤٧، ٤٨.
- ٣٩١- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٨٧؛ حسن الباشا: بحث بعنوان: "جامع ابن طولون" القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٤٤٩، ٤٥٠.

- ٣٩٢- هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ١٨. وانظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦٨، ٦٩.
- ٣٩٣- انظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق. الجزء الأول، ص ٣٦، ٥٤، ٧١، ٨٧، ١٣٥، ١٢٦.
- ٣٩٤- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٣٦.
- 395- Flury, S., "Samarra und die Ornamentik der Moschée des Ibn Tulun, Der Islam, Vierter Band, Strassburg, 1913, p. 432.
- 396- Creswell., Op. Cit., Vol. II, pp. 355-356.
- 397- Ibid., Vol. II, p. 356.
- ٣٩٨- بريجز: فن العمارة، ص ١٣٧.
- 399- Flury, S., Op. Cit., p. 428;
- وانظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦١؛ زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٣، ٧٤.
- 400- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 345.
- ٤٠١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ١٥٧، ١٥٨، التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران، ص ١٦، زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥؛
- Les Tulunides, pp. 305-306.
- ٤٠٢- راجع: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٧١.
- 403- Flury, S., Op. Cit., pp. 430-431, (Abb.8).
- 404- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 345.
- ٤٠٥- انظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، (الأشكال ٢٩٨-٣٠١).
- ٤٠٦- انظر: المرجع نفسه: نفس الجزء، (الأشكال ٢٣٧-٢٣٩).
- ٤٠٧- انظر: المرجع نفسه: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق. (الشكلان ١١٥، ١٥٣).
- ٤٠٨- انظر: المرجع نفسه: نفس الجزء، (الأشكال ١١٦-١١٨، ٢٢٠، ٢٢٨).
- 409- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 344.
- ٤١٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٧.
- ٤١١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ١٥٩.
- 412- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 344.
- ٤١٣- إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ١٩٩. وقد سبقت الإشارة عند تناول مقاس النيل، أن "أحمد بن محمد الحاسب" هو مهندس عراقى وكل إليه عمل هذا المقياس. كما يرجح أنه هو الذى قام بعمل الكتابة فيه.
- ٤١٤- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٠٢.

- ٤١٥- راجع: فريد شافعي: منذنة مسجد ابن طولون رأى فى تكوينها المعماري، ص ١٦٨.
- ١٦٩: السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية، ص.ص ١٥-١٧: أحمد فكرى: المرجع السابق، المدخل، ص ١٦، على محمود المليجى: المرجع السابق، ص ١١.
- ٤١٦- أنظر: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٢٣.
- ٤١٧- راجع: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٦٧.
- ٤١٨- سعاد ماهر: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء الأول، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ١٤٥.
- ٤١٩- كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر، ص ١٩.
- ٤٢٠- البلوى: سيرة أحمد بن طولون، ص ١٨١، ١٨٢. كما نعتته المقريزى أيضاً بـ "النصرانى". أنظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٥.
- ٤٢١- لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص ٨٢.
- ٤٢٢- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٨: سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ٢٤٧.
- ٤٢٣- راجع: Hassan, Zaky, M. Op. Cit., p. 296;
- محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٢٧، ٣٧.
- ٤٢٤- راجع: فريد شافعي: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٤٩٧.
- ٤٢٥- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، نفس المجلد، ص ٤٧٧.
- ٤٢٦- راجع: المرجع نفسه: نفس المجلد، ص ٤٧٥، ٤٧٦.
- ٤٢٧- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٥.
- ٤٢٨- حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٤٣: محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٢٨.
- ٤٢٩- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٥٧.
- ٤٣٠- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٤: كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ٢١.
- ٤٣١- أنظر: حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٤.
- ٤٣٢- حسن عبد الوهاب: توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية، ص ٥٤٦.
- ٤٣٣- ربما كان ذلك لأن الأسرة الطولونية، تركية الأصل، ومن ثم اعتبرونها فى مصر فناً تركياً.
- ٤٣٤- أنظر له: فنون الترك وعمائرهم، ص ٥٥.
- ٤٣٥- تناولت الدراسة بشيء من التفصيل، عند الحديث عن الزخارف الجصية على العماائر المدنية الطولونية، علاقة تلك الزخارف بسامراء من ناحية، وعلاقتها بالفن التركى من ناحية أخرى.
- ٤٣٦- مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٢٢٦.

- ٤٣٧- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٦٩؛ وللاستزادة، انظر:
Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 355.
- 438- Creswell., Op. Cit., Vol. II, pp. 355-356.
- ٤٣٩- هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ١٢٦.
- ٤٤٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦٩، ٧٠.
- ٤٤١- هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨.
- ٤٤٢- أحمد فكرى: المرجع السابق، المدخل، ص ١٢٩.
- ٤٤٣- المرجع نفسه: المدخل، ص ١٢٧، ١٢٨.
- 444- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 356.
- ٤٤٥- انظر له: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥١١، (الشكلان ٤١٥، ٤١٦).
- ٤٤٦- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥١١.
- ٤٤٧- انظر له: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٣١.
- ٤٤٨- نفس المرجع والجزء، ص ١٩.
- ٤٤٩- انظر له: زخارف وطرز سامرا، ص ١.
- ٤٥٠- راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٠.
- ٤٥١- هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩٠.
- 452- Flury, S., Op. Cit., p. 429.
- ٤٥٣- سبقت الإشارة إلى ظهور عناصر أيضاً من الطرازين الثانى والثالث فى زخارف هذا الديور.
- ٤٥٤- انظر له: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩.
- ٤٥٥- المرجع نفسه: نفس الجزء والصفحة.
- ٤٥٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٧٤؛ وراجع: بتلر: فتح العرب لمصر، الجزء الأول، ص ٨٥؛ الكنائس القبطية القديمة فى مصر، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، الألف كتاب الثانى، (العدد ١٣٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ م، ص ٢٦٤.
- ٤٥٧- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٧٤.
- ٤٥٨- راجع: Flury, S., Op. Cit., p. 430.
- ٤٥٩- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦١٩.
- ٤٦٠- نصيبين: إحدى مدن بلاد الجزيرة، تقع على طريق القوافل بين الموصل والشام. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٢٨٨.
- ٤٦١- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٦؛ Les Tulunides, pp. 306-307.
- ٤٦٢- يلاحظ أن هذا الجامع لم يعرف بهذا الاسم فى عهد الخليفة المعز لدين الله، بل كان يعرف باسم "مصرى القاهرة" أو "جامع القاهرة". وهناك ثمة اعتقاد بأن جامع المنصورية بشمال أفريقيا كان يعرف باسم "جامع الأزهر". وأن تسمية "جامع القاهرة" بـ "جامع

- الأزهر" يعد تأثراً بمسمى جامع الفاطميين بالمنصورة. للاستزادة، راجع: ابن النعمان (القاضي): المجالس والمسائر، ح ٢ ص ٣١١.
- ٤٦٣- المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى ص ٢٧٣.
- ٤٦٤- حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٤٩.
- 465- Cerswell., The Muslim Architecture of Egypt., Vol. I. p. 290.
- ٤٦٦- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٩.
- ٤٦٧- لمزيد من التفصيل راجع:
- Flury, S., Die Ornamente der Hakim und Ashar-Moschee, Heidelberg, 1912, pp. 27-39; Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 53.
- ٤٦٨- انظر:
- Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II, fig. 180
- Ibid., Vol. II. fig. 243
- ٤٦٩- انظر:
- ٤٧٠- انظر:
- Creswell, The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I, fig. 22.
- ٤٧١- راجع:
- Sladin, H., Manuel d'Art Musulman, 1. l'Architecture, Paris, 1907, p. 93
- 472- Creswell., Op. Cit., Vol. I, pp. 61-62.
- ٤٧٣- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى، ص ١٣٩.
- 474- Shafi'i, F., West Islamic Influences, pp. 3-4.
- ٤٧٥- كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ٨٣.
- 476- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 3.
- ٤٧٧- حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٣٢.
- ٤٧٨- راجع: المقرئى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٧٣: حسن عبد الوهاب: "الآثار المنقولة والمنتحلة فى العمارة الإسلامية"، محاضرة أقيمت بالمجمع العلمى المصرى فى جلسة ٢٨ شعبان ١٣٧٥هـ/ ١٩ إبريل ١٩٥٦م، ص ٢٥٨-٢٦٠.
- ٤٧٩- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥٢.
- 480- Flury, S., Op. Cit., pp. 37-38.
- ٤٨١- محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ٦١، ٦٢.
- ٤٨٢- فريد شافعى: زخارف وطرز سامرا، ص ٢١: وانظر:
- Abouseif, Doris, Op. Cit., p. 60.
- Creswell., Op. Cit., Vol. I, fig. 16.
- ٤٨٣- راجع:
- 484- Ibid., Vol. I. pp. 53-54.
- 485- Flury, S., Op. Cit., p. 32.

486- Ibid., p. 35.

487- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 50.

٤٨٨- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٢١.

٤٨٩- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

٤٩٠- راجع: ص () .

٤٩١- فريد شافعي: الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، ص ٨٥.

٤٩٢- فريد شافعي: زخارف وطرز سامراء، ص ٣١.

٤٩٣- راجع: Shaf'i, F., West Islamic Influences, pp. 2,5، زخارف وطرز

سامراء، ص ٣٠، ٣١.

٤٩٤- سوف نتطرق إلى ذلك عند الدراسة التحليلية لهذا النوع من الخطوط.

٤٩٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٣.

٤٩٦- مایسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص ١٢٩.

٤٩٧- إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص. ص ٢٣٠-٢٣٣.

٤٩٨- المرجع نفسه: ص ٢٣١.

٤٩٩- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٣.

٥٠٠- ليس معنى اعتقاد الباحث بتأثر الكتابات الكوفية المزهرة في الجامع الأزهر، بشمال

أفريقيا والأندلس، أنه يقر أن أصل الخط الكوفي المزهر كان في غرب العالم الإسلامي.

٥٠١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٣٤.

٥٠٢- قام فلوري بتاريخ زخارف وكتابات جامع ناين بنهاية القرن الثالث الهجري/ بداية

ق ١٠م، وذلك اعتماداً على مقارنتها بكتابات شاهد قبر لمبارك المكي مؤرخ بعام ٢٤٣هـ.

انظر:

Fuury., S., Le Décor de Mosquée de Nayin, pp. 233-234.

٥٠٣- راجع: Ibid., p. 234. وللاستزادة عن مميزات الكتابة الكوفية في الجامع الأزهر.

انظر:

Flury, S., Le Décor Épigraphique des Monuments Fatimides du

Caire, Syria, Tome, XVII, Paris, 1936, pp. 366-368.

٥٠٤- انظر: مارسيه، ج.: المرجع السابق، ص ١٠٤؛ رايس، دافيد تالبوت: المرجع السابق،

ص ٥٣؛ زكي محمد حسن: الفن الإسلامي، ص (شكل ٤٣)؛ نعمت إسماعيل علام

المرجع السابق، ص ٨٤.

٥٠٥- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥٤، (شكل ٢٨).

506- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 51.

٥٠٧- فريد شافعي: العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ٢٠١.

508- Flury, S., Die Ornament der Hakim und Ashar- Moschee, p. 27;

Saladin, H., Op. Cit., p. 96.

- وكان منهم أيضاً "فان برشم" و "هوتكور" و "مارسيه". انظر: أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥٥، ١٥٦.
- ٥٠٩- للاستزادة، انظر: Creswell., Op. Cit., Vol. I, pp. 51-52؛ وراجع: أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥٦-١٥٧.
- ٥١٠- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٢٠١.
- 511- Rivoira, G, T., Moslem Architecture, its Origins and Development, Translated From the Italian by Rushforth, G., Oxford University Press, 1918. p. 154.
- 512- Ibid., p. 154.
- 513- Ibid., p. 157.
- ٥١٤- المقرئ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١٨.
- ٥١٥- رقم السجل ٣٠٩٨.
- ٥١٦- وهي تتمثل في الزخارف المتبقية في كوشتي عقد المحراب، أما الطاقة المحارية الشكل، فهي لا تنتمي لنفس تاريخ هذه الزخارف المبكرة، وترجع إلى أواخر العصر الفاطمي. انظر:
- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 15.
- ٥١٧- نقلاً عن: فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا، ص ٣٠.
- 518- Creswell., Op. Cit., Vol. I., PP. 15-18.
- ٥١٩- انظر له: المرجع السابق، ص ٣٢.
- ٥٢٠- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٧٧.
- 521- Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 4-5.
- ٥٢٢- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٧٨.
- ٥٢٣- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٣١.
- 524- Marçais, G. Op. Cit., p. 107;
- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٣.
- 525- Creswell., Op. Cit., Vol. I, pp. 201-202;
- السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية، ص ١٨.
- 526- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 102; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 7;
- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة، ح ٢ ص ٣٩؛ كمال الدين سامح: العمارة في صدر الإسلام، ص ١٨٢.
- ٥٢٧- راجع: أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٨.
- ٥٢٨- انظر: Marçais, G., Op. Cit., pp. 73-74; Abusif, Doris., The Minarets of Cairo, Second Printing, The American University in

- Cairo, 1987 p. 50. كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية في مصر، ص ٨٧.
- حسنى محمد نويصر: المرجع السابق، ص ١٨٩.
- ٥٢٩- عبد الله كامل موسى: المرجع السابق، ص ٦٧٣.
- ٥٣٠- المرجع نفسه: ص ٨٨، ٦٧٤.
- ٥٣١- راجع: السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية، ص ٨، ٩، وانظر ما أشار إليه من مراجع.
- ٥٣٢- عبد الله كامل موسى: المرجع السابق، ص ٦٩٣.
- ٥٣٣- المرجع نفسه: ص ٧٠٦.
- ٥٣٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٩: كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى، ص ١٧٣.
- ٥٣٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٩، وانظر:
- Creswell., Early Muslim Architectur, Vol. II. pp. 57-58, fig. 64.
- ٥٣٦- أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص ١٩٣؛ وانظر:
- Creswell., Op. Cit., Vol. II, pp. 91-92, fig. 79
- 537- Marçais, G., Op. Cit., p. 100.
- ٥٣٨- فريد شافعى: مئذنة مسجد ابن طولون، ص ١٧١: ولاستزادة، انظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٨، ٩.
- ٥٣٩- من الجدير بالذكر أنه وصلنا العديد من التحف الإسلامية المبكرة، وخاصة المعدنية منها، زينبت بأشكال شرافات مسننة. راجع: نادية حسن أبو شال: المبكرة في مصر الإسلامية، ص ٨٦.
- 540- Creswell., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. p. 102.
- 541- Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. figs. 39, 44
- ٥٤٢- صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور: المرجع السابق، ص ٢٤٣.
- ٥٤٣- راجع: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٤٣: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، ص ٣٢٥، ٣٢٦: عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، ص ١٦٩.
- ٥٤٤- أحمد فكرى: مسجد القيروان، ص ١٢٤.
- ٥٤٥- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية، (شكل ٢٨٥).
- ٥٤٦- كونل، آيرنست: المرجع السابق، ص ٤٩.
- ٥٤٧- أحمد فكرى: المرجع السابق، ص ١٣١، ١٣٢، (شكل ٦٥).
- ٥٤٨- جرابار، أوليج: العمارة، ص ٤٧، وانظر:
- Creswell., Op. Cit., Vol. II, Pls. 28-29.
- ٥٤٩- فريد شافعى: المرجع السابق، ص ٢٢.
- ٥٥٠- ديمان، م. بنى: المرجع السابق، ص ١٠٧.

- ٥٥١- راجع: ص () .
- ٥٥٢- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "من جديد حول التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثاني، دار الغرب اللبنانى، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٦٣٠.
- ٥٥٣- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب فى مجال العمارة والزخرفة، ص ٣٨٦.
- 554- Creswell., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. p. 70.
- ٥٥٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٧٩.
- 556- Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 5, 7.
- ٥٥٧- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى، ص ٢٠٣.
- 558- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 7.
- ٥٥٩- السيد عبد العزيز سالم: تحف العاج الأندلسية، ص ٥٠، ٥١.
- 560- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 7.
- ٥٦١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٣٣، ٢٣٤.
- ٥٦٢- راجع: Marçais, G., Op. Cit., p. 54.
- 563- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 8.
- 564- Ibid., p. 8.
- 565- Creswell., Op. Cit., Vol. I., p. 290.
- 566- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 6.
- 567- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 83.
- 568- Ibid., Vol. I. p. 30.
- 569- Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 30
- ٥٧٠- عاصم محمد رزق: المرجع السابق، ص ٢٦.
- ٥٧١- المرجع نفسه: ح ٧٣، ص ٥٣.
- ٥٧٢- راجع:
- Greswell., Early Muslim Architecture, Vol. II, p. 394
- 573- Flury, S., Op. Cit., pp. 19, 36-37, 40.
- ٥٧٤- فريد شافعى: العمارة العربية بمصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٤٩٥؛ وانظر:
- Shafi'i, F., An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulun. Bulletin of the Faculty of Arts. Vol. XV, Part, I. May 1953, Fouad I University, 1953, p.81.
- ٥٧٥- يلاحظ كما يرى "حسن محمد الهوارى" أن هناك شبهة شديدة، بين هذا المحراب والمحراب المكتشف فى الدار الطولونية (لوحة ١٢١)، وذلك من حيث العناصر الكتابية

والزخرفية. وذلك بالإضافة إلى تفاصيل أخرى. فقد لوحظ على سبيل المثال أن الفنان ثقب بعض فروع الشجر في محراب الجامع الطولوني بثقوب مستديرة متجاورة، يبلغ عددها ستة يتوسطها ثقب سابع، ونجد نفس هذه الثقوب بين الكتابة والزخرفة في محراب الدار الطولونية، وإن كان عددها قد بلغ، أربعة، لضيق الشريط الفاصل بين الكتابة والزخرفة. وقد دعاه التشابه بين زخارف هذين المحرابين إلى القول إننا "نكاد نجزم أنهما من عمل مصنع واحد، أى أن المصنع الذى قام بزخرفة المحراب بالجامع الطولوني، هو الذى قام بزخرفة المحراب بالدار- الطولونية- المكتشفة، مع الاعتناء الزائد بمحراب الجامع أكثر من محراب الدار". انظر له: أقدم دار إسلامية فى مصر. ص ٣٠٣. ٣٠٤. وإن كان فى نفس الوقت رجح أن المحراب الذى بالجامع الطولوني، ليس من عهد إنشاء الجامع، بل أضيف إليه فيما بعد، ولكن بفترة قصيرة من الزمن لا تتجاوز العشرين عاماً. أى أن إضافته للجامع لم تتعد الدولة الطولونية، وأنه بذلك يؤرخ بأواخر القرن الثالث الهجرى / ٩م. انظر له: المرجع نفسه: ص ٣٠٥، ٣٠٦.

576- Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 78-91.

577- Ibid., p. 76.

Shafi'i, F., West Islamic Influences. p. 9 ٥٧٨- راجع:

579- Shafi'i, F., An Early Fatimid Mihrab, p. 72

580- Shafi'i, F., West Islamic Influences. pp. 9-10.

وانظر: عثمان عثمان إسماعيل: الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، ص ٢٣٨.

٥٨١- وللاستزادة. انظر:

Shafi'i, F., An Early Fatimid Mihrab, pp. 76-77.

٥٨٢- سعاد ماهر: مدينة أسوان وآثارها فى العصر الإسلامى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٢، ٢٣.

583- Creswell., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. p. 145.

٥٨٤- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٥٣.

585- Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 141-142, Pl. 43c, fig. 69.

٥٨٦- راجع:

Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. p. 59, fig. 40

٥٨٧- فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ١٧٧- ١٧٩، وانظر له:

West Islamic Influences., p. 10

وعن قبتى القيروان والزيتونة. راجع: سليمان مصطفى زيبس: بحث بعنوان "القبسة التونسية"، دراسات فى الآثار الإسلامية، ص ٩٦. ١٠٠.

٥٨٨- راجع: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٤.

- ٥٨٩- فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٥٦٣.
590- Creswell., The Muslime Architecture of Egypt, Vol. I, p. 137
Shafi'i, F., Op. Cit., p.10;
- حسن عبد الوهاب: الآثار الإسلامية بين تونس والقاهرة، ص ١٣٥.
- ٥٩١- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٥٣، ٥٥٥؛ وراجع :
Creswell., Op.Cit., Vol. I, p. 136
- ٥٩٢- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٥٥.
- ٥٩٣- انظر المرجع نفسه: نفس المجلد، ص ٥٦٧.
- 594- Creswell., Op. Cit., Vol. I, pp. 146, 155;
- السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية، ص ٢٠، ٢١. وعن مآذن أسوان الثلاث، راجع:
El- Hawary, Hassan, M., Trois Minarets Fatimides á le Frontière
Nubienne, Imprimerie de l'institut Français d' Archéologie
Orientale, le Cair, 1953, pp.142-153.
- ٥٩٩- راجع: فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص. ٥٢٣-٥٧٥.
- ٥٩٦- راجع: جمال عبد الرؤوف عبد العزيز: مساجد مصر العليا الباقية من الفتح العربى
حتى نهاية العصر العثمانى، دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار،
جامعة القاهرة ١٩٨٥م، ص. ٣٨٧-٣٩٤.
- ٥٩٧- راجع: فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٨٧؛ جمال عبد الرؤوف
عبد العزيز: المرجع السابق، ص ٣٨٩.
- ٥٩٨- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٢١.
- 599- El- Hawary, Hassan, M., Op. Cit., p. 143.
- ٦٠٠- حسين مؤنس: المساجد، ص ١٣٣.
- 6٠1- Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. p. 94, Pl. 22.e
- ٦٠٢- صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور: المرجع السابق، ص ٢٤٣.
- 6٠3- El - Hawary, Hassan, M., Op. Cit., p. 145;
- وانظر: عبد الله كامل موسى: المرجع السابق، ص. ٢٠٩-٢١١.
- ٦٠٤- محمد محمود على الجهينى وحجاجى إبراهيم: بحث بعنوان "عمارة تيمور لىك
الدينية والجنائزية الباقية فى سمرقند"، مجلة كلية الآداب بقنا، العدد الثالث، ١٩٩٤م،
ص ١١٣.
- ٦٠٥- المغرب فى ذكر بلاد إفريقية والمغرب، ص ٢٨.
- ٦٠٦- راجع: Creswell, Op. Cit., Voll. II, p. 250, Pl. 59.c.
- ٦٠٧- انظر: Creswell, Op. Cit., Vol. II., pl. 35.b.
- ٦٠٨- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٤٦.

٦٠٩- فريد شافعى: المرجع السابق. المجلد الأول. ص ٥٧٨. وليس من المستبعد أن يكون ما على هذا الجزء من مدخل القصر، نوع من الزخرفة، انظر:

Creswell, Op. Cit., Vol. II. p. 44, fig. 31

610- El-Hawary, Hassan, M., Op. Cit., p. 146.

٦١١- سيد حسن صدر الدين: المرجع السابق، ص ١٨١.

٦١٢- آصلان آبا، اوقطاي: المرجع السابق، ص ٣٨، ٣٩.

٦١٣- للاستزادة انظر:

Moline, Judi., Saljuq Minarts in Iran: Developments in the Decorative Scheme, The Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994. pp. 38-41; Miles, George, C., Inscription on the Minarets of Saveh, Iran, the American University in Cairo Press, 1965, pp. 164-174; Blair, Sheila, An Inscription from Barujird, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994, pp. 4-7;

وللاستزادة عن انتشار الزخرفة بالآجر فى إيران بوجه عام. راجع: مارسيه، ج.: المرجع السابق، ص ١٠٤؛ راييس: المرجع السابق، ص ٥٣؛ بومباتشى، اليسو: المرجع السابق، ص ٧؛ سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون فى دولة الإسلام، ص ٤٢٠، ٤٢١.

٦١٤- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٧٨.

٦١٥- يلاحظ أن فريد شافعى كان من مؤيدى أنصارية مئذنة المشهد البحرى إلى العصر العباسى، ويرى أن الكتابات المنفذة بالآجر فى هذه المئذنة كانت أكثر الأدلة وجاهة لتعزيز هذا الرأى، بينما كانت الأدلة المعمارية التى ساقوها هى أضعف هذه الأدلة. انظر له: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٧٨. ولكن يلاحظ أن فريد شافعى أتى من العراق بمثل وحيد، ذكر أنه استخدام فيه هذا الأسلوب من الكتابة هو ما وجد على الجزء الأيمن من مدخل القصر بالرقعة، الذى ينسب إلى الخليفة المعتصم (٢١٨-٢٢٧). انظر له: المرجع نفسه، نفس المجلد والصفحة. وبغض النظر عن احتمال عدم كون ما وجد على هذا الجزء من مدخل هذا القصر، يمثل كتابة، إذ ربما كانت نوعاً من الزخرفة الهندسية. راجع

Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. p. 44, fig. 31.

فمما لاشك فيه أن استعمال الآجر لتنفيذ الكتابات على وجه الخصوص، كان نادراً فى العراق خلال القرن الثالث الهجرى، وأنه لم يكتب التوسع فى هذا الأسلوب إلا فى إيران خلال القرن الخامس الهجرى.

616- Creswell., The Muslim Architecture of Egypt. Vol. I. pp. 152-53

وعن النص الكتابى فى مئذنة الطابية. انظر: جمال عبد الرؤوف عبد العزيز: المرجع السابق، ص ١٩.

617- Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 148-149

٦١٨- راجع:

Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 149, 173; Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 10-11.

٦١٩- من الجدير بالذكر أنه بداخل هذه المئذنة نصين كتابيين بالحبر الأحمر والأسود، أحدهما يحمل اسم "إسماعيل بن نزار الشيعي" وأخيه لأبويه على وتاريخ العشر الأخير من شهر صفر سنة ٥٣٤هـ، والآخر يحمل اسم "الحاج مولاي عبد السلام بن عبد الله الحمامي"، ضامن حمام القاضي بمصر، ونفس التاريخ السابق. للاستزادة، راجع: El- Hawary, Hassan, M., Op. Cit., pp. 149-150.

٦٢٠- انظر النص التأسيسي للجامع لدى، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٦٦.

٦٢١- انظر: جمال عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص ٥٥.

٦٢٢- راجع: Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 153-155;

السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٢١.

٦٢٣- مصطفى عبد الله شيحة: الآثار الإسلامية في مصر من الفتح العربي حتى نهاية العصر الأيوبي، ص ١٦٣.

٦٢٤- انظر: مصطفى عبد الله شيحة: مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية في الجمهورية اليمنية، (لوحة ٧).

٦٢٥- راجع: المرجع نفسه: ص ٣٥.

٦٢٦- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق: ص ٣٥.

٦٢٧- من الجدير بالذكر أن اليمن كانت خاضعة إلى حكم الأيوبيين في مصر. راجع: عبد الناصر محمد حسن: الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، ص ١١، ٣٠٩.

٦٢٨- انظر: مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، (لوحة ١٧).

٦٢٩- المرجع نفسه: ص ٤٩.

٦٣٠- ربما يتضح من وصف مئذنة الجامع الكبير بزييد أنها تختلف إلى حد كبير مع مئذنة جامع أبي الحجاج بالأقصر، ولكن بمضاهاة صورتى المئذنتين، يتضح ضيق الفوارق بينهما في الشكل العام، وإن اختلفت في التفاصيل.

٦٣١- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٤٩.

٦٣٢- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

٦٣٣- انظر: مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، (اللوحات ٢، ٧، ١٢، ٣١، ٣٤، ب، ٤٦، ٥٨، ٦٣).

٦٣٤- انظر: المرجع نفسه: (اللوحات ٩، ١٧، ٢٧، ٤٩، ٥٦). ويلاحظ أن الشكل الثماني هو أقرب الأشكال للاستدارة.

٦٣٥- وهو ما ورد في النص التأسيسي للمشهد. انظر: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٨٩.

٦٣٦- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٩، ٢٠؛ حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٤١؛ وانظر:

Saladin, H., Op. Cit., p. 100; Abousif, Doris., Islamic Architecture in Cairo, p.67, The Minarets of Cairo, p. 59.

٦٣٧- فريد شافعى: مئذنة مسجد ابن طولون، ص ١٧٣، ١٧٤.

٦٣٨- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٧٠.

٦٣٩- أسس التصميم المعماري: ص ٤٤٢.

640- Creswell., Op. Cit., Vol. I. 134

وراجع:

Sameh, Kamal El-Din., Stalactites in Muslim Architecture, The Bulletin of the Faculty of Engineering, Cairo, University Press, 1945, p. 134.

641- Salem, Sahar, A., Commerce and One Faith, India and Egypt Influences, pp. 102-105.

٦٤٢- راجع: ص ().

٦٤٣- يوساب السرياني: الفن القبطي، ص ١٢٧، وانظر مقرنصات هذا "الأنبيل" في اللوحة الواردة بنفس الصفحة.

644- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 12.

٦٤٥- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥٩، وانظر:

Creswell, Op. Cit., Vol. I. pp. 157-159

٦٤٦- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٠٢.

٦٤٧- ديمان، م.س: الفنون الإسلامية، ص ١٠٧؛ وانظر: عبد العزيز حميد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، ص ٨٢.

٦٤٨- راجع: نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٨٧، (شكل ٤٤).

٦٤٩- راجع:

Flury, S., Le Décor de Mosquée Nayin, p. 230; Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimiedes du Caire, p. 366.

٦٥٠- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٨٧؛ وانظر: فريد شافعى: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، (شكل ٤١٥).

٦٥١- انظر النص الكتابي في هذا المتحارب، لدى: حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٣٨.

Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 221-222. ٦٥٢- راجع:

- ٦٥٣- عاصم محمد رزق: المرجع السابق، ص ٤٦.
- 654- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 14.
- ٦٥٥- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٥؛ للاستزادة عن هذا الضريح.
انظر:
- Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 232-234.
- 656- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 14.
- Creswell., Op. Cit., Vol. I. Pl. 118a. ٦٥٧- انظر:
- ٦٥٨- راجع: ديمانند، م. س: المرجع السابق، ص ١٠٧.
- ٦٥٩- السيد عبد العزيز سالم: من جديد حول التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية، ص ٦٣٠.
- 660- El-Hawary, Hassan, M. Op. Cit., p. 151.
- ٦٦١- راجع: أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٥؛ السيد عبد العزيز سالم:
الآثار الإسلامية في ديورانت كاترين بطور سينا، ص ٣٧٢، ٣٧٣.
- ٦٦٢- راجع: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة، الجزء الأول، ص ٣٩٩،
التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة، ص ٣٩٧، بعض
التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية، ح ٥، ص ٦٠٩.
- ٦٦٣- انظر: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦١٩، (شكل ٤١٥).
- 664- Creswell., Op. Cit., Vol. I pp. 237-238, Pl. f.
- Ibid., Vol. I. p. 290; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 15. ٦٦٥- راجع:
- 666- Marçais, G., Op. Cit., p. 101; Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 240-295;
- Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 15-16.
- ٦٦٧- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامي، ص ١٢٥؛ سعاد ماهر: الفن
القبطي، ص ١٢١، (اللوحتان أ، ب).
- ٦٦٨- راجع: عبد العزيز صالح: بحث بعنوان "الوحدانية في مصر القديمة"، مجلة المجلة،
العدد (٣١)، السنة الثالثة، يوليو ١٩٥٩م، ص ١٧.
- ٦٦٩- سليمان مصطفى زيبس: المرجع السابق، ص ٦٩، ٧٠.
- ٦٧٠- أحمد فكري: مسجد الزيتونة، ص ٩٥، (شكل ٣).
- ٦٧١- راجع: سليمان مصطفى زيبس: بحث بعنوان "المحارب في العمارة الدينية بالمغرب
الإسلامي"، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية، تونس ١٨-٢٩ مايو (أيار) ١٩٦٣م،
متابعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥م، ص ٥٥٧.
- 672- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 7.
- 673- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 16.
- 674- Marçais, G., Op. Cit., p. 101.

- ٦٧٥- سعاد ماهر: مساجد مصر، الجزء الثاني، ص ١٢٤.
- 676- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 16.
- ٦٧٧- راجع:
- Marçais, G., Op. Cit., Pl. 1011 Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 240-290; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 16.
- ٦٧٨- راجع: كونل، آيرنست: المرجع السابق، ص ٤٩: السيد عبد العزيز سالم: من جديد حول التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية، ص ٦٣٠.
- ٦٧٩- راجع: Creswell, Op. Cit., Vol. I. pp. 242-243.
- ٦٨٠- راجع: Rivoira, G. T., Op. Cit., p. 178.
- ٦٨١- راجع: منى بدر: أثر الفن السلجوقي على الحضارة والفن في العصرين الأيوبي والمملوكي في مصر، ص ٤٦.
- ٦٨٢- وهو رأي زكي محمد حسن: في الفنون الإسلامية، دار الآثار العربية، القاهرة ١٩٣٨ م، ص ١٨، نقلاً عن: منى بدر: المرجع السابق، ص ١٨.
- ٦٨٣- راجع: Rivoira, G. T., Op. Cit., p. 178.
- ٦٨٤- راجع: منى بدر: المرجع السابق، ص ٤٦، ٤٧.
- ٦٨٥- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص. ١٠٠-١٠١.
- ٦٨٦- انظر له: الفن الإسلامي: ص ٤٩.
- ٦٨٧- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٦٣٠.
- 688- Marçais, G., Op. Cit., p. 101.
- 689- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 16.
- ٦٩٠- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٦١.
- 691- Abousif, Doris, Op. Cit., p. 73.
- ٦٩٢- محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ٨٤.
- ٦٩٣- عفيف البهنسي: الفن العربي الإسلامي في بداية تكوينه، ص ٦٢.
- ٦٩٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٢٢، ٦٢٣.
- 695- Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. pp. 35-36.
- 696- Ibid., Vol. I. p. 128, fig. 124, Pl. 26F.
- ٦٩٧- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦١٦، (شكل ٤١١).
- ٦٩٨- راجع: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ٦٤؛ وانظر: كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى، (لوحة ١٦).
- 699- Creswell., The Muslim Architecture of Egypt. Vol. I. p. 242.
- 700- Ibid., Vol. I. pp. 242-243.
- 701- Rivoira, G. T., Op. Cit., p. 178.
- 702- Ibid., fig. 156.

- ٧٠٣- راجع: ص () .
- ٧٠٤- منى بدر: المرجع السابق، ص ٤٦.
- ٧٠٥- سفرنامه: ص ١٠٥.
- ٧٠٦- راجع: Irwin, R., Islamic Art, p. 218, fig. 184
- ٧٠٧- منى بدر: المرجع السابق، ص ٤٦، ٤٧.
- ٧٠٨- المرجع نفسه: ح ٢، ص ٤٧.
- ٧٠٩- أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٢٢.
- ٧١٠- انظر: شريف يوسف: تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور، ص ٤١٩، ٤٣٩.
- ٧١١- عن ازدهار صناعة المحاريب القاشانية في مدينة قاشان بإيران خلال القرن السابع الهجري / ١٣م. انظر: ديمانند، م.س: المرجع السابق، ص ١٩١-١٩٣.
- ٧١٢- زكى محمد حسن: اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ١٤٨).
- ٧١٣- المرجع نفسه: (شكل ١٥٢).
- ٧١٤- منى بدر: المرجع السابق، ص ١٤٧.
- ٧١٥- المرجع نفسه، ص ١٤٧.
- ٧١٦- راجع: كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ١٠٠.
- ٧١٧- راجع: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٤، ١٦٥.
- 718- Creswell., Ibid., Vol. I. p. 248.
- 719- Ibid., Vol. I. p. 253.
- ٧٢٠- مارسية: المرجع السابق، ص ١٢٢.
- ٧٢١- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٤.
- ٧٢٢- مارسية: المرجع السابق، ص ١١٢.
- 723- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 251-253.
- 724- Ibid., Vol. I. p. 253.
- ٧٢٥- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٤.
- ٧٢٦- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ١٦٤، ١٦٥.
- ٧٢٧- انظر: أحمد فكرى: جامع الزيتونة، ص ٨٥، (شكل ٩).
- ٧٢٨- وقد أفرد عنواناً بهذا المعنى: "Absence of Persian Influence"، انظر: Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 290.
- 729- Ibid., Vol. I. p. 253.
- وهو ما يتضح في عبارته التالية:
- "So here again the old theory of Persian influence on Fatimid architecture has received another blow".
- Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 251-252.
- ٧٣٠- راجع:
- 731- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 16.

- ٧٣٢- حسن عبد الوهاب: الآثار الإسلامية بين تونس والقاهرة، ص ١٤٥.
- 733- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 249.
- ٧٣٤- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٤٥، ١٤٦.
- ٧٣٥- سليمان مصطفى زيبس: المرجع السابق، ص ٥٥٤-٥٥٦.
- 736- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 249.
- ٧٣٧- سوف أتناول هذا النوع من الخطوط بشكل مفصل في الدراسة التحليلية.
- ٧٣٨- انظر: Creswell., Op. Cit., Vol. Pl. 113e.
- ٧٣٩- انظر: Ibid., Vol. I. Pl. 120b.
- ٧٤٠- انظر: Shafi'i, F., Op. Cit., p. 17.
- ٧٤١- راجع: Creswell., Op. Cit., Vol. p. 254.
- ٧٤٢- أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص ١٤١؛ حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٥١.
- 743- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 257; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 17.
- 744- Shafi'i, F., Ibid., pp. 17-18.
- ٧٤٥- ديمان، م. س: المرجع السابق، ص ١٠٧.
- 746- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 257.
- ٧٤٧- انظر: reswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. Pl. 49 b.
- 748- Saladin, H., Op. Cit., p. 96.
- ٧٤٩- كول، آيونس: المرجع السابق، ص ٤٧، ٤٨.
- ٧٥٠- انظر: Cerswell., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. Pl. 114 a, b.
- 751- Ibid., Vol. I., Pl. 114 a.
- 752- Ibid., Vol. I. Pl. 121 b, c.
- 753- Ibid., Vol. I. Pl. 96 d.
- ٧٥٤- راجع: Shafi'i, F., Op. Cit., p. 18.
- ٧٥٥- ذكر أحمد فكري أن جامع الصالح طلائع يعد أول جوامع القاهرة المعلقة. انظر له: المرجع السابق، ص ١١٢. ولكن هناك ثمة إشارة تفيد أن الخليفة الحاكم بأمر الله بنى في القاهرة ثلاثة مساجد معلقة. انظر: إدريس، الهادي، روجي: المرجع السابق، الجزء الثاني، ح ٥٧ ص ١٧. كما أن جامع الأقمر كان أيضاً من الجوامع المعلقة. انظر: حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٧٠.
- ٧٥٦- راجع: أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١١٢، ح ١ من نفس الصفحة.
- ٧٥٧- إدريس، الهادي روجي: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٧.
- 758- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 278;

كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ٣٠، ٣١. هذا وقد وصفت سقيفة جامع الصالح طلائع بأنها المثل الوحيد في مصر. انظر: Shafi'i, F., Op. Cit., p. 18. ولكن يلاحظ أن المقرئ، حين وصف جامع القرافة ذكر أن لمقصورة هذا الجامع أربعة عشر باباً يتقدم كلاً منها قنطرة قوس على عمودى رخام، تشكل ثلاثة صفوف. انظر له: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١٨. مما يستشف منه أن تلك الأبواب كان يتقدم كل منها سقيفة.

٧٥٩- أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص ١٩٤.

٧٦٠- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٤.

761- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 277; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 20.

762- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 277.

٧٦٣- محمود وصفي: بحث بعنوان "مسجد الصالح طلائع - ٥٥٥٥هـ/ ١١٦٠م"، مجلة منبر الإسلام، العدد (١٢)، السنة (٢٢)، إبريل ١٩٦٥م، ص ٢٠.

٧٦٤- كونل، آيرنست: المرجع السابق، ص ٤٩، ٥٠؛ وانظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٢٣٠.

765- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 20.

٧٦٦- يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بأحد النوافذ الجصية المفرغة الأصلية من هذا الجامع. رقم سجلها: ٢٣٨٨.

767- Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 19-20; Creswell., Op. Cit., Vol. p. 285.

٧٦٨- من الجدير بالذكر أن التأثيرات المغربية لازمت العمائر على طول العصر الفاطمى، وبدأت هذه التأثيرات على صورة موجة قوية في بداية العصر الفاطمى، وقد ظهرت آثارها جلية في جامعى الأزهر والحاكم. وبقيت آثار ورواسب منها فترة من الزمن، وربما دُعمت بموجات أخرى من التأثيرات ولكنها كانت ضعيفة. إلى أن وصلت الموجة القوية التالية في حوالى منتصف القرن السادس الهجرى / ١٢م. فظهرت آثارها جلية في جامع الصالح طلائع. انظر: فريد شافعى: مئذنة مسجد ابن طولون، ص ١٧٥، ١٧٦.

769- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 20.

٧٧٠- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٢٦.

٧٧١- نقلت واجهة هذه الخزانة إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم سجل ٦٧٢. للاستزادة عنها. انظر: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢٢٣؛ عبد الرؤوف يوسف: الخشب والعاج، ص ٣٦٣.

772- Abousif, Doris, Op. Cit., p. 76.

الفصل الثالث

دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية

فى ضوء بعض أبعاد للتأثيرات الفنية الوافدة

المبحث الأول : الزخارف النباتية

المبحث الثانى: الزخارف الهندسية

المبحث الثالث: الزخارف الآدمية والحيوانية

المبحث الرابع: الزخارف الكتابية

المبحث الأول:

الزخارف النباتية:

كانت الزخارف النباتية من أهم أنواع الزخارف التي استخدمت في فنون الحضارات السابقة على الإسلام. ولكن تعاظم دور هذه الزخارف في الفن الإسلامي تعاضاً غير مسبوق، وذلك لاعتبارات يتصل بعضها بالموقف الديني، ويتصل بعضها الآخر بملاءمة تلك الزخارف للذوق العربي^(١).

وإذا كانت الدراسة لايغنيها الوقوف على البعد الديني في صياغة وتشكيل الفن الإسلامي بوجه عام والزخارف النباتية على وجه الخصوص، فمما ينبغي ملاحظته أن الدين الإسلامي قد نزل في بلاد الحجاز، ومن ثم وضعت بتلك البلاد الأسس والخطوات الأولى نحو الملاءمة بين الدين والفن^(٢). وعليه فإن العرب حين استقروا في البلدان التي شهدت فتوحهم - ومنها مصر - حملوا بين جناباتهم، الأسس الفكرية التي أسهمت في صياغة الفن الإسلامي في يداه تكوينه.

ولكن يبدو أن العرب لم يحملوا معهم، فيما يتعلق بالزخارف النباتية، فكراً معنوياً فحسب، بل أسهموا أيضاً بدور مادي في هذا المجال. وقد أكدت الحفائر الأثرية التي أجريت في بعض المواقع العربية القديمة، على اهتمام العرب بالزراعة بوجه عام، وزراعة الأشجار منها على وجه الخصوص. فقد عُثر في حفائر قرية "الفاو" على مئات من الدوائر الحصية التي كانت تستخدم كأحواض للشجر، ومن الجدير بالذكر أن نفس هذا النمط وجد أيضاً في حفرة "حجر بن حميد" باليمن^(٣).

وإذا كان من الثابت صلة أكثر الزخارف النباتية التي أقبل المسلمون على استعمالها بالفن البيزنطي والساساني^(٤)، فقد وصلنا العديد من الأدلة المادية التي تؤكد استخدام العرب قديماً لكثير من العناصر النباتية التي شاع استخدامها فيما بعد في الفن الإسلامي، ونذكر من ذلك على سبيل المثال، أوراق العنب وعناقيده، تلك الزخارف التي استخدمت في الفن العربي باليمن، حتى صارت من أهم خصائصه الفنية^(٥).

وتعد شجرة النخيل من بين أنواع الزخارف النباتية التي مثلت في الفن الإسلامي^(٦)، ووصلتنا على بعض النماذج الفنية في مصر كالخزف (لوحة ٤١)، والطناقيش (شكل ٤١٦)، وشواهد القبور^(٧)، كما وصلنا عديد من أشكال الأشجار المحورة (الأشكال ٣١٦ ج، ٤٠٢، ٤٠٧، ٤١٨، ٥٢٩، لوحة ١١٠)، التي لا يستبعد أن تكون تحويراً لأشجار النخيل.

ومما لا شك فيه أن النخيل كان في مقدمة المزروعات العربية، ووصلنا منفذاً على العديد من الفنون العربية القديمة^(٨)، وذلك باعتباره من نباتات البيئة العربية، ثم زادت العناية والاهتمام بتمثيله بعد ذلك نظراً لذكره في القرآن الكريم^(٩).

ولعل أهمية شجرة النخيل بالنسبة للعرب تتضح في تبجيلهم إياها حتى أن ثروة الرجل كانت تقاس لديهم بما يملك من إبل ونخيل. وقد بلغت مكانة تلك الشجرة لدى العرب أنه كان يستشهد بحديث يحد في الرسول ﷺ على تبجيل النخلة لأنها "من طينة آدم". وسواء كان هذا الحديث صحيحاً أو منحولاً فهو يشير إلى الفكرة التي كانت سائدة

لدى العرب عن أهمية هذه الشجرة^(١١).

كما تتضح مدى صلة العربي بالنخلة أينما ذهب، واعتبار أن بلاد العرب هي موطنها،
فى أبيات شعر نظمها عبد الرحمن بن معاوية، حينما رأى فى رصافته بقربسة نخلة.
فأنشد^(١٢):

تبسدت لنا وسط الرصافة نخلة	تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل
فقلدت شبيهى فى التغرب والنوى	وطول اكتئابى عن بنى وعن أهلى
نشأت بأرض أنت فيها غريبة	فمثلك فى الإقصاء والمنتأى مثلى

وليس أدل من البعد العربى روحاً وفناً فى تمثيل أشجار النخيل فى الفن الإسلامى،
أنه لوحظ على سبيل المثال أن شجرة النخيل التى مثلت فى زخارف قبة الصخرة^(١٣)،
جاءت بهيئة تجريدية محورة تتشابه فى أسلوبها مع شجرة نخيل زخرفت مبخرة من الحجر
عثر عليها فى حفائر قرية الفاو^(١٤).

ولعل فيما تمتعت به الزخارف النباتية الإسلامية من تجريدية وبعد عن تمثيل الواقع
صلة أيضاً بالزخارف النباتية المجردة فى الفن العربى قبل الإسلام.

ويتضح البعد العربى بوجه خاص فى أكثر إبداعات الفن الإسلامى خصوصية، ألا
وهو الزخارف النباتية التى اصطلح على تسميتها بالتوريق أو "الأرابسك" وقبل أن نتناول
البعد العربى فى ذلك النوع من الزخرفة، يجدر بنا أن نشير إلى مراحل ظهورها وتطورها.
وقد اختلفت آراء العلماء والباحثين فى تحديد بداية تاريخ هذا النوع من الزخرفة،
فهناك اتجاه يرى أن المحاولة الأولى لإنشاء هذه الزخرفة، قد تمثلت فى فسيفساء قبة
الصخرة، وهى إن لم تصل إلى حدود التوريق المجرد، إلا أن انتماءها للواقع قد أصبح
ضعيفاً^(١٥) كما تمثلت تلك الزخرفة أيضاً فى قصر الحير الغربى، رغم استيحائها من عناصر
ساسانية ورومانية^(١٦). وهناك ثمة اعتقاد بأن الزخارف النباتية المحفورة فى الخشب فى
جامع عمرو بن العاص - من أعمال عبد الله بن طاهر سنة ٢١٢هـ - (شكل ٤٧٩)، تعد تعبيراً
عن الخيال الزخرفى العربى الذى يظهر بوضوح فى الأفرع النباتية التى لا بداية ولا نهاية
لها، وغير ذلك من السمات التى تميز بها التوريق العربى، كالامتداد فى حركات دائمة غير
مستقرة، ومحاولة شغل الفراغ بالزخارف، وذلك بالإضافة إلى تكرار العنصر الزخرفى^(١٧).

ولكن يبدو أن القاسم الأعظم من العلماء والباحثين قد استقروا على أن زخرفة
"الأرابسك" ولدت فى سامراء^(١٨)، وانتقلت منها إلى مصر فى العصر الطولونى. ثم تطورت
إبان العصر الفاطمى حتى بلغت قمة نضجها منذ القرن السابع الهجرى / ١٣م^(١٩).

وعلى الرغم من ذلك فإن هناك اتجاهًا يرفض القول بأن ظهور زخرفة "الأرابسك"
كانت فى سامراء خلال القرن الثالث الهجرى / ٩م، ويرى أن تلك الزخرفة ترجع إلى
الحجاز فى منتصف القرن الثانى الهجرى / ٨م، مدعماً رأيه هذا بنماذج من تلك الزخرفة
وجدت محفورة على بعض الأعمدة الرخامية التى لازالت قائمة حتى اليوم فى الحرم
المكى ويعود تاريخها إلى سنة ١٦٧هـ فى عهد الخليفة العباسى المهدى (١٥٨ - ١٦٩هـ)^(٢٠).

وأياً كان تاريخ وموطن ظهور "الأرابسك"، فما يعنينا في هذا المقام هو التأكيد على البعد العربي في ابتكار هذا النوع من الزخرفة. إذ من المرجح أن خصائص البيئة العربية كانت محركاً أساسياً نحو خلق تلك الزخرفة، التي تميزت من ناحية بال تكرار، فُربط بين ذلك وبين البيئة العربية التي كانت إما صحراوية أو زراعية، يتكرر فيها منظر الصحراء ومراحل الزراعة من حرث للأرض ورمي للحب وحصاد، هكذا في نمط دوار، أوجد في العربي وورثة عادة التكرار. التي تمثلت في الأعمال الفنية؛ في اختيار الفنان لعنصر زخرفي واحد يملأ به مساحة كبيرة بتكراره عدة مرات. كما تميزت تلك الزخرفة من ناحية أخرى بالدوائر واللفائف، التي فسرت بأنها انعكاس للوديان والممرات التي لا يعرف سرها إلا العربي أو المسلم في البيئة الصحراوية^(٢٠).

ومن ناحية أخرى فقد رُبط أيضاً بين التكرار في زخرفة "الأرابسك" وبين رقابة إيقاع الحياة في بلاد العرب، وخاصة رقابة إيقاع الشعر في قصيدته العمودية، وهي نفس الرقابة التي ظهرت في التلحين والنغم في الموسيقى العربية، وكان "الأرابسك" برتابته وتحويل صورة قصيدة شعر أو قطعة موسيقى عربية، نقلت لتنفذ في الفنون الإسلامية^(٢١).

ومما لاشك فيه أن ما تمتع به العربي من خصائص بيئية وإمكانات شخصية لم يتوافر لغيره، جعلت الفنان العربي ينفرد بين رجال الفن من الشعوب الأخرى "بخياله الهندسي الذي ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها، ويختطف الأزهار والأوراق والأغصان فيحولها إلى خطوط ومنحنيات، تتكرر وتتعاقب وتبادل وتمتد إلى ما لا نهاية، حتى لا يكاد الناظر إليها يحدد بدايتها أو نهايتها"^(٢٢).

وجملة القول إننا لا نستطيع أن ننكر دور العرب لا مادياً ولا معنوياً فيما أصابته الزخارف النباتية من ازدهار في الفن الإسلامي.

المبحث الثانى:

ثانياً: الزخارف الهندسية:

استخدمت الزخارف الهندسية فى مختلف فنون الحضارات القديمة، وإن كان يستدل مما وصلنا منها فى العصر الرومانى، على محدودية استعمالها من ناحية، وفقر خيال تصميماتها من ناحية أخرى. بينما توسّع فى استعمالها فى العصر الإسلامى، وبلغت فيه درجة عالية من التطور والكمال^(٢٣).

ومما لاشك فيه أن الأسباب التى دفعت إلى ازدهار الزخارف النباتية فى الفن الإسلامى. هى نفسها التى كانت المحرك الأساسى نحو ازدهار وتطور الزخارف الهندسية، ونعنى بذلك بما يُعتقد بكونه الإسلام للتصوير، مما أدى إلى انصراف الفنانين المسلمين إلى ميادين أخرى، تخلصوا من القيود، ويجدون فيها حرية الإشباع غرائزهم الفنية وإظهار مهاراتهم ومواهبهم^(٢٤)، وربما كان المحرك الآخر لذلك هو أسباب تتعلق بإمكانات العرب وما تمتعوا به من خيال خصب^(٢٥). وأياً كانت تلك الأسباب فإن ما احتلته الزخارف الهندسية من مكانة خاصة فى الفن الإسلامى، إنما يعكس ميلاً واضحاً إليها لدى العرب والمسلمين^(٢٦).

وبعيداً عما أسهم به الخيال العربى من دور فى ازدهار الزخارف الهندسية فى الفن الإسلامى، فإن الزخارف الهندسية كانت معروفة الاستعمال فى الفنون العربية القديمة. ووصلنا أشكال مختلفة كالمثلثات والمربعات المتراكبة والدوائر المتكسرة أو الدوائر الهلالية. وهى زخارف قد استمرت فى الفن الإسلامى، وتطورت على يديه تطوراً ملحوظاً^(٢٧).

وقد أشكل الأهلّة والنجوم التى شاع استعمالها بين الزخارف الهندسية فى الفن الإسلامى، أكثر الأشكال الهندسية ارتباطاً بالفن والفكر العربى، كما سيتضح فيما بعد.

وفيما يتعلق بأشكال الأهلّة، فقد وصلتنا منفدة على العديد من شواهد القبور المصرية، منها شاهدان محفوظان بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٢٨) مؤرخان بسنة ٢٠٠هـ^(٢٩)، وشاهدان آخران محفوظان بمتحف كلية الآداب بسوهاج، أحدهما مؤرخ بسنة ٢١١هـ^(٣٠)، والآخر ينسب إلى الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الهجريين ٩-١٠م^(٣١).

وقد شاعت أشكال الأهلّة بوجه خاص بمصر خلال العصر الفاطمى، فوصلنا كثير من التحف التى جاءت على هيئة أهلّة، منها دلالية محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٢)، ومشبك صدر محفوظ بنفس المتحف^(٣٣)، وتحفة من البلور الصخرى تحمل اسم الخليفة الفاطمى "الظاهر لإعزاز دين الله"^(٣٤)، كما جاءت أشكال الأهلّة منفدة على قنينة عطر من البلور الصخرى، محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣٥)، بالإضافة إلى ذلك الهلال الذى وصلنا يتوج أعلى منتصف عقد محراب الأفضل بالجامع الطولونى (لوحة ١٧٠).

ومن ناحية أخرى فقد أشارت بعض المصادر التاريخية فى عديد من المواضع إلى ما يؤكد حرص الفاطميين على استخدام أشكال تلك الأهلّة، ومن ذلك ما ورد عن استعمالها لتزيين الشمسة التى كان يعملها الخلفاء الفاطميون للكعبة^(٣٦)، ووضعها على رؤوس الرماح التى تحمل رايات الفاطميين^(٣٧)، كما ورد ما يفيد أن من بين ممتلكاتهم، قطعة ياقوت أحمر

على شكل هلال، كانت تعرف باسم "الحافر"، وتوضع في وجه فرس الخليفة عند ركوبه في الموكب^(٣٨).

ولم يكن المسلمون أول من استخدم أشكال الأهلة في فنونهم، فقد استعملها الساسانيون في تيجان ملوكهم^(٣٩)، كما وصلنا قرط عن الفن القبطي على شكل هلال^(٤٠). واستخدمت الأهلة في الحبشة لتزيين بعض ملابسهم، ومن الجدير بالذكر أن الهلال كان رمزاً لإله الحرب (مهرم) في الحبشة^(٤١).

ومما لوحظ أنه غالباً ما كان يُرد استخدام الأهلة في الفن الإسلامي، - خاصة الفاطمي منه - إلى هيئة التاج الساساني^(٤٢)، أي أنها متأثرة بالفن الساساني. ولكن الباحث يميل إلى الاعتقاد بأن توسع المسلمين في استخدام الأهلة، إنما يرجع إلى بعد عربي إسلامي، سواء على المستوى المادي أو المعنوي.

فقد كانت الأهلة شائعة الاستعمال قديماً لدى العرب، حيث كانت مستعملة في نقود عرب اليمن، بل وكان الهلال يرمز لديهم إلى الدين^(٤٣)، كما وصلنا ما يفيد أنه كان أمام قصر أحد ملوك اليمن حائط فيه بلاطة عليها صورة للشمس وهلال^(٤٤). ومن ناحية أخرى فإن بعض حلى نساء الحضر وتدمر وغيرها من بلاد الهلال الخصيب كانت على هيئة أهلة^(٤٥).

وبالإضافة إلى ما تقدم فيؤكد بعض العلماء أن الأهلة كانت عنصراً زخرفياً عربياً قديماً الاستخدام، وأن العرب استخدموه قديماً في فنونهم الزخرفية، ومما يؤكد ذلك ما عُثر عليه في حفائر "قرية الفاو" من لقي استخدام في تزيينها الهلال كعنصر زخرفي بارز^(٤٦).

وليس أدل على ترجيح البعد العربي في استخدام الأهلة في الفن الإسلامي. أن بعض التحف التي عُثر عليها في حفائر "قرية الفاو" عليها زخرفة لهلال وشجرة نخيل، وهما عنصران استخدمتا في الزخارف الفسيفسائية بقبة الصخرة، بل ولوحظ - كما سبقت الإشارة - أن أسلوب تنفيذ النخلة في تحفة "الفاو" يتشابه مع أسلوبه في زخارف فسيفساء قبة الصخرة^(٤٧).

وإذا كانت الأدلة المادية تؤكد استعمال أشكال الأهلة في الفنون العربية القديمة، فمما لا شك فيه أن البعد المعنوي أو المفهوم الرمزي للأهلة، لدى المسلمين، قد أسهم بدور كبير في شيوع استخدام الأهلة في الفن الإسلامي^(٤٨)، وربما يستدل على ذلك في قوله عز وجل: {يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحج}^(٤٩). وربما كان من هذا المنطق حرص الخليفة عمر بن الخطاب أن يعلق بالكعبة أشكال أهلة، إذ ورد ما يفيد أنه بعد فتح المدائن، أرسل من هناك إلى الخليفة عمر "هلالان" فبعث بهما الخليفة فعلقهما في الكعبة^(٥٠).

أما وإن انتقلنا إلى أشكال النجوم، فقد كانت هي الأخرى مما توسع المسلمون في استعمالها في شتى ألوان فنونهم. ونذكر على سبيل المثال أنه وصلنا أعداد كبيرة من شواهد قبور مصرية زخرفت بأشكال نجوم خماسية وسداسية وثمانية^(٥١). كما نجد في بعض هذه الشواهد الجمع ما بين أشكال النجوم والأهلة^(٥٢). ووصلنا أيضاً أشكال نجوم منقذة على الخزف (الأشكال ٤١ ج، د، ٤٨)، وعلى الطنافس (الشكلان ٤١٤، ٤١٥)، وغير ذلك.

ولم يكن المسلمون هم أول من استعملوا الأشكال النجمية. أو الجمع ما بين الهلال والنجمة، فقد عُرف ذلك منذ الحضارات القديمة، نذكر من ذلك على سبيل المثال لوحة الملك البابلي "ميليشاك الثاني" (١٢٠٠ ق.م) التي ظهر من بين نقوشها هلال ونجمة مثنى وقرص^(٥٣).

واستمرت أشكال النجوم والأهلة مستعملة منذ بداية العصر الإسلامي. فنجدها منفذة على الفلوس والدراهم الأموية، وكذلك مستخدمة في الزخارف الفسيفسائية بقبة الصخرة. التي ترجع إلى العصر الأموي^(٥٤).

وإذا كان قد مر بنا البعد الرمزي للأهلة، فليس من المستبعد أن يكون اهتمام المسلمين بتمثيل النجوم في فنونهم، يرمز أيضاً إلى معان خاصة لديهم، فقد قال تعالى: {وهو الذي جعل لكم النجوم لتهتدوا بها في ظلمات البر والبحر قد فصلنا الآيات لقوم يعلمون}^(٥٥)، كما أقسم عز وجل بالنجم قائلاً: {والنجم إذا هوى}^(٥٦).

أما على المستوى المادي فقد وصلنا فوق أحد مدافن الأنباط في مدائن صالح أسطوانة يوجد في داخلها نجمة سداسية الأضلاع^(٥٧). ومن الجدير بالذكر أن هناك ثمة إشارة تفيد بأن من بين الخصائص الزخرفية في العمارة العربية النبطية أشكال وريعات ثمانية البتلات، ربما كانت مقدمة للنجمة الثمانية التي ظهرت في الزخرفة الإسلامية فيما بعد^(٥٨).

وفيما له صلة بالزخارف الهندسية موضع الدراسة، فقد لوحظ أن الفن الفاطمي في مصر قد توسع إلى حد كبير في استعمال أشكال النجوم^(٥٩) والمعينات^(٦٠). والتي يميل بعض العلماء إلى الربط بين استعمالها هذا، وبين استخدامها قديماً في الفن البربري ببلاد المغرب.

وقد ورد في هذا الصدد أن الأشكال النجمية كانت من العناصر المغربية القديمة - البربرية - التي ازدهرت في الشرق أيام الأيوبيين والمماليك بمصر والشام بعد انتقالها مع الفاطميين^(٦١).

« وواقع الأمر أن الأشكال النجمية كانت شائعة الاستخدام في بلاد الشرق منذ ما قبل العصر الإسلامي، ثم زيد الاهتمام في استعمالها خلال العصر الإسلامي، وذلك منذ العصر الأموي - كما سبق التوضيح - ووصلنا من مصر على وجه الخصوص العديد من الأدلة المادية التي تؤكد ازدهار تلك الزخرفة قبل دخول الفاطميين إليها^(٦٢). ومع هذا فلعل انتقال الفاطميين من بلاد المغرب إلى مصر كان عاملاً مساعداً على التوسع في استخدام تلك الأشكال النجمية.

أما فيما يتعلق بالمعينات، فقد ورد أن زخرفة المعينات زخرفة بربرية لأن البربر عرفوا الزخارف الهندسية دون الحيوانية أو النباتية، وأن أشكال المعينات كانت أكثر زخارفهم الهندسية انتشاراً. بل وأشار إلى أن شبكة المعينات كان لها معنى خاص في المعتقدات البربرية، حيث كانت أشكال المعينات المتجاورة أو المربعات ترمز عندهم إلى عدد كبير من العيون البقطة والحدرة التي يسمونها عيون الحجل^(٦٣). ثم أكد على أن شبكة

المعينات زخرفة هندسية بربرية الأصل . قامت على أساس عقيدة بربرية ، وأن "المغرب هو الموطن الأصلي لهذه الزخرفة . ومن المغرب انتشر تأثيرها وانبعثها على يد البربر أنفسهم إلى غير بلاد المغرب شرقاً وشمالاً"^(٨٤).

ومما لا شك فيه أن الفن الفاطمي في مصر قد توسع في استعمال أشكال المعينات وشبكة المعينات ، وربما كان لهذا التوسع صلة بازدهار تلك الزخارف في بلاد المغرب قبل دخول الفاطميين إلى مصر . ولكن مالا نستطيع أن ننكره أن أشكال المعينات وشبكة المعينات كانت شائعة الاستعمال في مصر قبل دخول الفاطميين إليها^(٨٥) . بل ومن المنفت للنظر أن سامراء على وجه الخصوص قدمت لنا ثروة هائلة من أشكال المعينات سواء كانت في هيئة مفردة أو متجاورة^(٨٦) - شبكة المعينات - مما يعني أن تلك الزخارف كانت أصيلة في بلاد الشرق الإسلامي . ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا قدر من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني عليه زخرفة لشبكة معينات (شكل ١٤٦) ، تكاد تكون نسخة مطابقة لزخرفة مماثلة وردت على كسرة من الخزف العراقي ذي البريق المعدني (شكل ٩٢) تنسب إلى القرن الثالث الهجري / ٩م . مما يعني أن هناك ارتباطاً بين هذه وتلك ، ولا شك أن الخزف الطولوني والإخشيدي كان حلقة الاتصال بين الزخرفة العراقية والفاطمية .

المبحث الثالث

الزخارف الآدمية والحيوانية والخرافية:

اتضح من خلال ما وصلنا من رسوم وتصاوير نفذت على الفنون التطبيقية والعمائر المدنية، أن بعضها رُسم بأسلوب واقعي طبيعي^(٦٧)، بينما كان القاسم الأعظم منها مرسوم بأسلوب اصطلاحى تجريدى^(٦٨) وفق ما هو سائد فى الفن الإسلامى بوجه عام. وقد سبقت الدراسة أن وضحت صلة الرسوم المنفذة بالأسلوب الواقعي أو التعبيري بالأساليب الفنية الإغريقية والبيزنطية^(٦٩). أما الأسلوب التجريدى أو التقليدى فهو ما سوف نعالجه فى هذه الجزئية من الدراسة.

وبادئ ذى بدء علينا أن نأخذ فى عين الاعتبار أن التجريدية والاصطلاحية فى الرسم أو البعد عن قواعد المنظور، التى كانت من أهم سمات الفن الإسلامى بوجه عام، بل وكانت ملتصقة به، لم تولد أو تنشأ مع الفن الإسلامى، إذ كانت أصيلة فى فنون حضارات الشرق الأدنى والأقصى منذ العهود القديمة^(٧٠)، وهى بذلك تخالف أسلوب الرسم الإغريقى الذى كان يتميز بالصدق فى تمثيل الطبيعة^(٧١).

وكانت التجريدية تُنسب غالباً فى الفن الإسلامى إلى كراهية التصوير فى الإسلام، وهو قول لاشك منقوص، أو كما ذكر أحد العلماء "خطأ"^(٧٢). إذ لا نستطيع أن نفعل على وجه الإطلاق ما تميز به التصوير فى الشرق القديم من ميل دائم إلى الأسلوب الرمزي أو الاصطلاحى فى الأوضاع والملاحم وتكوين المنظور وتوسيع مستوياته^(٧٣).

ولم تكن التجريدية التى اتسمت بها فنون الشرق القديم بوجه عام والفن الإسلامى بوجه خاص، دليل قصور أو عجز فى إمكانيات الفنان^(٧٤)، بل كانت نابعة على الأرجح من نتاج فكر راسخ فى ذهن الفنان الشرقى القديم، الذى كان يرى فى التجريد سمواً وفى الواقعية استهانة أو إقلالاً^(٧٥). وربما زادت تلك النظرة بعد نزول الإسلام، الذى ارتقى بفكر الإنسان، وزاد فى الاستهانة - أو الإقلال - مما يحيط به من ماديّات ومتاع {اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة}^(٧٦).

ومع ذلك فهناك اتجاه يميل إلى رفض الربط بين كراهية الإسلام للتصوير والتجريدية التى سيطرت على الفن الإسلامى، ويرى أن التجريدية كانت تقليداً أصيلاً، وإراثاً قديماً سابقاً على ظهور الإسلام، وأنها كانت مستمرة وراسخة فى جميع البلاد التى سيطر عليها الإسلام، ويؤكد ذلك ما كشفت عنه الحفائر الأثرية من الآثار التجريدية التى ترجع إلى عرب ما قبل الإسلام، بل وترجع إلى بلاد الرافدين، كما فى قصر دور شاروكين الآشورى الذى يقع فى مدينة خورسباد شمالى الموصل، وفى الحضر وتدمر، ثم القصر الأبيض الغسانى^(٧٧).

وبالإضافة إلى ما سبق فقد وصلنا وصف لرسوم بعض قصور اليمن القديمة، ومنها رسوم جدارية تمثل فرساناً مدحجين بالسلاح، وأنوعاً من الحيوانات المفترسة كالشعالب والأسود والذئبة^(٧٨)، ورسوم أخرى تمثل حياة أصحاب القصر، وتمثل مناظر صيد، حيث البزاة تنقض على الأرانب وعلى أسراب الطيلاء التى تورد الماء^(٧٩).

كما كشف فى حفائر "قرية الفاو" عن لوحات جدارية ملونة على جدران بعض

المنازل، وهى تمثل مناظر صيد ورماية وقتال^(٨٠)، وكُشف أيضاً عن رسم لأحد آلات الطوب- السمسمة- على أحد سفوح جبل العلا شمال الحجاز، بالإضافة إلى كثير من الرسوم المنقوشة على الجبال فى أنحاء متفرقة من الجزيرة العربية، والتى تمثل تصاوير لراقصات^(٨١).

وبالإضافة إلى ما سبق فقد كُشف أيضاً فى "الجواء" بمنطقة "القصيم" بنجد، على العديد من النقوش والرسوم الصخرية، التى تمثل رسوماً لإبل وبقر وخيول وحمير وعازز وتيوس وضباع ووعول وكلاب، ورسم لطائر النعام. مع قليل من الرسوم الآدمية (الأشكال ٥٥٤-٥٦٥)، ويلاحظ أن بعضها كان يمثل تصاوير صيد^(٨٢)، وقد اتسمت جميعها بالتجريدية والبعد عن الواقع والأسلوب الاصطلاحي فى الرسم.

ويلاحظ مما سبق أنه بالإضافة إلى ما اتسمت به رسوم الجزيرة العربية قبل الإسلام من تجريدية وبعد عن الواقع، وهو ما وجدناه بعد ذلك فى الفن الإسلامى، فإن نفس العناصر الزخرفية والموضوعات التصويرية التى وجدت فى هذه التصاوير هى ذاتها التى شاع استعمالها فيما بعد فى الفن الإسلامى. وإذا كانت الدراسات قد درجت على العودة بأصول الفن الإسلامى إلى أكثر حضارات العالم القديم، سواء قربت أو بعدت مكاناً أو زماناً من الفن الإسلامى، فإن البحث عن أصول الفن الإسلامى فى منطقة الجزيرة العربية عهد العروبة والإسلام، لاشك أجدر وأوقع.

ومن ناحية أخرى فقد شاعت فى رسوم الفن الإسلامى بمصر - شأنه شأن سائر الفنون الإسلامية - تصاوير تمثل طواويس، ونسور، وديكة، وثيران، وأسود، وكلاب، وخيول، وأرانب، وسمك، وحمام، وغير ذلك.

وكثيراً ما دأب بعض العلماء والباحثين على رد ظهور تلك العناصر فى الفن الإسلامى بمصر - خاصة فى العصر الفاطمى - إلى التأثير بالفن القبطى. إذ كانت هذه الرسوم شائعة فى الفن القبطى ولها عند الأقباط والمسيحيين بوجه عام، معان رمزية عقائدية، إذ كان الطاووس يرمز لديهم للأبدية، والحمامة لروح القدس، والسمكة للشاء الربانى^(٨٣) أو المسيح. وكان الأسد يرمز للقديس مرقس، والثور للصبر والقوة، والنسر للقيامة أو القديس يوحنا، والأرنب للروح الطيبة، والكلب للأمانة والإخلاص، والجمل والكبش للسيد المسيح، أما الحصان فقد كان رمزاً قديماً للشمس^(٨٤).

ومما لاشك فيه أن استمرار ظهور هذه الرسوم فى الفن الإسلامى بمصر أمر طبيعى، ولكن بلاشك أيضاً قد تجردت من معانيها الرمزية المسيحية. وما نود أن نلفت الانتباه إليه أن جميع هذه الرسوم كانت من ذخيرة الفنون العالمية القديمة، وكان لبعضها رمزيته أيضاً فى كثير من هذه الفنون.

ومن الجدير بالذكر أن جميع الرسوم السابقة شاعت فى فنون العالم الإسلامى شرقاً وغرباً على حد سواء، وإذا كان من المرجح أنها نفذت بغرض زخرفى بحت، فليس من المستبعد أن يكون لبعضها علاقة رمزية إسلامية أيضاً، إذ أن أكثرها ورد ذكره فى القرآن الكريم، ويرتبط بعضها بأحداث إسلامية شهيرة. وقد سبقت الدراسة أن تناولت عنصراً عن

هذه العناصر وهو "الديك الذى رأى فيه البعض أنه مرتبط بالعقيدة الزرادشتية، ورأى آخرون أنه مرتبط بالعقيدة المسيحية، ووضّحت الدراسة أن له رمزية إسلامية أيضاً^(٨٥).

وعلى أية حال فإذا كان البعد الدينى فى الزخارف الإسلامية يخرج عن نطاق البحث، فإن كثيراً من هذه العناصر الزخرفية ترتبط ارتباطاً وثيقاً سواء من الناحية المعنوية أو المادية بالتقاليد العربية الأصيلة، ونذكر من هذه العناصر على سبيل المثال:

*** الخيل:**

كانت الخيول من العناصر الزخرفية البارزة التى شاعت فى رسوم الفترة قيد البحث^(٨٦). وعلى الرغم من أن الخيل كانت من الحيوانات الدخيلة على العرب والشعوب السامية بوجه عام، فقد ارتبط بها، وكانت الأنواع الجيدة منها تقترب باسم العرب^(٨٧)، إذ تعد "الخيول العرب" هى أفضل أنواع الخيول وأعلاها قيمة، وأغلاها ثمناً، وكانت تطلب للسبق واللاحق، ويغالى الملوئ فى أثمانها وتعدّها لمهمات الحروب وغير ذلك^(٨٨). وقد استخدم العرب قديماً الخيول إلى جانب الغزوات أو الغارات، فى بعض أنواع الرياضة مثل الصيد والسباق، وهو ما ظهر فى العديد من المواضع فى شعرهم الجاهلى^(٨٩).

وليس أدل على مكانة الخيل لدى العرب، فيما أفردّه المؤرخون من وصف للخيول العربية. كما يتضح اهتمام العرب بالخيول فى العناية باطلاق أسماء مختلفة عليها فى مراحل عمرها الزمنية، والاهتمام بذكر أصنافها وألوانها وشياتها، وما يستحسن وما يستقبح من صفاتها، وغير ذلك^(٩٠).

كما زاد اهتمام العرب بالخيول بعد تبجيل الله "عز وجل" لها بذكرها فى القرآن الكريم حيث أقسم بها {والعاديات ضبحاً فالموريات قدحاً فالمغيرات صبحاً، فأثرون به نقعاً، فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعاً^(٩١)، كما ذكرها "عز وجل" مقترنة بالجهاد {وأعدوا لهم من استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ثُرهبون به عدو الله وعدوكم..^(٩٢).

ومن ناحية أخرى فقد كان الرسول ﷺ أعرف الناس بالخيول، وورد عنه ﷺ أكثر من حديث يشير فيها إلى الخيل، من ذلك أنه قال ﷺ: "عليكم بإنات الخيل فإن ظهورها حرز وبطونها كنز"، كما قال ﷺ: "لو جُمعت خيل العرب كلها فى صعيد واحد ما سبقها إلا أشقر"، وروى عنه ﷺ أنه قال: "الخيول ثلاثة ففرس للرحمن وفرس للإنسان وفرس للشيطان.. فأما فرس الرحمن فالذى يربط فى سبيل الله وأما فرس الشيطان فالذى يقامرون عليه ويبراهنون.. وأما فرس الإنسان فالفرس الذى يرتبط بها الإنسان ملتمساً بطنها فهى ستر من فقر.."^(٩٣)، كما قال ﷺ: "الخير معقود بنواصى الخيل إلى يوم القيامة"^(٩٤).

إذن فقد كان للخيول مكانة خاصة لدى العرب منذ العصور القديمة وزادت تلك المكانة بعد ظهور الإسلام، وعليه فلا يستبعد أن يكون للعرب دور فى شيوع رسوم الخيول فى الفن الإسلامى، خاصة أنه وصلتنا رسومٌ قديمة من الجزيرة العربية قد تمثل هذا الحيوان^(٩٥)، كما وصلنا من اليمن تمثال لحصان من البرونز^(٩٦).

* الإبل:

وصلنا العديد من رسوم الإبل فى الفترة قيد البحث^(١٧). والإبل لاشك أكثر الحيوانات ارتباطاً بالعرب، وقد لعبت دوراً مهماً فى حياة القبائل العربية القديمة، وتعد أشهر الحيوانات المستأنسة. منذ أواخر الألف الثانية قبل الميلاد تقريباً^(١٨).

وقد اقترن اسم الإبل بالعرب^(١٩) قديماً. منذ أن بدأ اسمهم يظهر فى مجال الاحتكاكات الدولية بين الشعوب المجاورة لهم وبينهم. فابتدأ من أواسط القرن التاسع قبل الميلاد تظهر الإبل كجزء من الغنائم التى حصل عليها ملوك الآشوريين كلما كان العرب أو غيرهم من الشعوب هدفاً لحملات هؤلاء الملوك. والشىء نفسه فى النصوص الفارسية فيما يخص علاقة الفرس بالعرب. وحين قام الملك الفارسى "حشورشى" بحملته على بلاد اليونان (٤٨٠ ق.م)، كان جنود الفصائل العربية فى جيشه يركبون الإبل^(٢٠).

ومما لاشك فيه أن اقتران الإبل باسم العرب لم يكن عفوياً، فقد كانت الإبل بالنسبة لأهل البادية هى رمز الحياة التى لا يستطيع العرب أن يتصوروها بدونها، إذ كان العربى يشرب لبن الناقة حتى يوفر المياه - العذبة فى البادية - ويأكل لحم الإبل، ويغضى نفسه برداء مصنوع من جلدها، ويصنع خيمته من وبرها، ويستخدم بعرها فى أغراض الطهى والتدفئة، ومن بولها يتخذ دواءً لبعض الأمراض التى تصيب شعره، وكانت هى وسيلتهم الأساسية فى المواصلات، ووسيلتهم الوحيدة فى المواصلات البعيدة^(٢١).

وليس أدل على أهمية الإبل لدى العرب، فى أن ثروة العربى كانت تقدر بعدد ما يملكه من الإبل إلى جانب النخيل، حيث كانت الإبل أثمن سلعة فى البادية، ومن الإبل كان المهر الذى يدفع لأهل العروس، والدية التى يتقاضاها أهل القتيل، والربح الذى يحصل عليه لاعب الميسر^(٢٢).

ولاشك أن قوله سبحانه وتعالى: { أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلفت }^(٢٣) لدليل على ما تمتعت به الإبل من أهمية لدى العرب فى الإسلام والجاهلية على حد سواء.

ومن ناحية أخرى فيتضح من خلال بعض ماوصلنا من رسوم نقوش قديمة فى الجزيرة العربية، أن الإبل كانت أكثر الحيوانات التى نفذت بين هذه النقوش^(٢٤)، وهذا بلا شك، مع الأدلة المعنوية للإبل لدى العرب، لدليل يجعلنا لا نغفل البعد العربى فى رسوم الإبل التى وصلتنا من الفن الإسلامى.

وقياساً على المثليين السابقين - الخيل والإبل - يمكننا أن نبحت فى الجزيرة العربية عن كثير من رسوم الحيوانات التى شاعت فى الفن الإسلامى، كالغزلان والأياكل، والأرانب والكلاب والبقر والطيوس والحمير والماعز وغير ذلك من الحيوانات التى وصلتنا منفذة فى بعض بقاع الجزيرة العربية^(٢٥). وإذا كان لهذا البعد المادى دلالاته فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أيضاً البعد المعنوى لكثير من هذه الحيوانات.

ومن ناحية أخرى فهناك ثمة ملامح فنية، وردت فى بعض رسوم الفترة قيد البحث. يمكن أن نرى فيها البعد العربى أيضاً، ومن ذلك عمامة الرأس، والمقاعد المنخفضة. وعلى الرغم من تنوع أغطية الرأس التى وصلتنا من الفترة قيد البحث، فقد كانت

العمامة أكثرها شيوعاً^(١٠٦)، والعمامة لاشك لباس موروث عربي الأصل، اتخذ قبل الإسلام، وشاع ذكرها في كلام العرب، وشبهوها بالتيجان على رؤوس الرجال، فقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: "العمائم تيجان العرب"، وكانت العمائم على عهد رسول الله صلى الله عليه وآله ذات أحجام وأنواع مختلفة، ولها طرق متعددة في لبسها، وورد في كتب الحديث والسير تفاصيل عن عمائم الرسول صلى الله عليه وآله، فروى أنه كان صلى الله عليه وآله يعمم بعمامة معروفة باسم "السحاب"، وقد أورثها أو تنازل عنها للإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه^(١٠٧).

ومن الإشارات التي وردت في الأحاديث النبوية الشريفة عن العمائم قوله صلى الله عليه وآله: "فرق بيننا وبين المشركين العمائم على القلائد"، وكان له صلى الله عليه وآله طريقة خاصة في التعميم. فقال عمر رضي الله عنه كان النبي صلى الله عليه وآله إذا اعتم سدل عمامته بين كتفيه. وفي رواية عن ابن حريث عن أبيه قال: "رايت النبي صلى الله عليه وآله على المنبر وعليه عمامة سوداء قد أرخى طرفيها بين كتفيه". وقد جاء عن عبد الرحمن بن عوف رضي الله عنه أنه قال: "عممني رسول الله صلى الله عليه وآله فسدلها بين يدي من خلفي"، كما ورد أن الرسول صلى الله عليه وآله حين دخل مكة يوم الفتح كان مُعْتَمًا بعمامة سوداء^(١٠٨).

وإذا كانت العمائم في الفن الإسلامي من الموروثات العربية، فقد وصلنا من بين رسوم الفترة قيد البحث أشكال لمقاعد منخفضة^(١٠٩) يعتقد أنها أيضاً من بين الموروثات العربية، فقد كان العربي منذ عهوده القديمة يجلس في خيمته بالصحراء إما على الرمال أو على قطع من الخيش، أو على أى قطعة من القماش الخشن، أما بالنسبة للطبقة الغنية - أهل الحضرة - فكانوا يعيشون في منازل مبنية ويجلسون على مقاعد منخفضة، قد تكون مصنوعة من الخشب وعليها من أعلى ما يشبه الوسادة^(١١٠).

وعلى أية حال فما سبق كان جزءاً يسيراً من الجوانب الفنية التي يمكن أن نرى فيها ثمة أبعاداً من التأثير العربي على الفنون الإسلامية، بل ويمكننا أيضاً البحث عن البعد العربي في كثير من الموضوعات التصويرية التي شاعت في الفن الإسلامي بوجه عام وفي فنون الفترة قيد البحث بوجه خاص، ونعني بذلك المناظر التي كانت تمثل موضوعات الصيد والرياضة ومجالس الطرب، وغير ذلك، فهي جميعها موضوعات كانت مألوفة في بلاد العرب في الجاهلية والإسلام.

ولكن ليس معنى ما تقدم أن الباحث يقر بحتمية التأثير العربي في جميع الجوانب الفنية السابقة، فقد سبقت الدراسة أن وضحت اتصال تلك الجوانب وتأثيرها بشتى الميادين الفنية السابقة والمعاصرة لها، ولكن مانود أن يلفت الأنظار إليه ألا نغض الطرف عن الدور العربي في هذا المجال، إذ اتضح في أكثر من موضع أنه من الاجحاف القول بعدم صلاحية بلاد العرب للفنون، أو القول بأن تأثيرها اقتصر على النواحي المعنوية فقط.

المبحث الرابع

الزخارف الكتابية:

لم يكن المسلمون أول من استعمل الكتابة فى زخرفة العمارات وسائر التحف. إذ سبقهم إلى ذلك أهل الشرق الأقصى، كما عرف الغربيون هذا الفن فى العصور الوسطى، غير أننا لا نجد فناً استخدم الخط فى الزخرفة بقدر استخدام الفن الإسلامى له، ويرجع ذلك بلا شك لما تمتع به الخط العربى من خصائص توافقت الزخرفة وتلائمها، إذ أن حروفه تصلح لهذا الغرض تماماً بما فيها من استقامة وانسباط وتقويس، بالإضافة إلى أن الاتجاهات الرأسية والأفقية فى حروفه يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلاً يتجلى فيه الجمال والاتزان والإبداع^(١١١).

وكان العرب قبل الإسلام يبجلون الكتابة ويقدرونها حتى أنهم أحاطوا نشأتها ببعض الأساطير كما نسبوها إلى بعض الأنبياء. ويستشف من الأخبار التى وصلتنا أنهم كانوا يضعون الكتابة فى مرتبة أعلى من الحفاظ، وكانت القصيدة التى تحوز تقديرهم تكتب بماء الذهب وتعلق فى الكعبة إجلالاً لشأنها^(١١٢).

وربما يتضح تبجيل العرب قبل الإسلام للكتابة وتقديرهم لها، أنه يندر أن نجد هذه الكتابة على الأواني الفخارية البسيطة، وكان استعمالها مقتصرأ إلى حد كبير على الأواني الحجرية والنحاسية والمباخر وأدوات القرابين. ومن ناحية أخرى فقد اتضح كذلك أن الكتابة انتشرت لديهم بشكل لم يتيسر لأى فن آخر فى أنحاء متفرقة من الجزيرة العربية، وقل أن نجد مستوطنة أو طريقاً أو وادياً لا نجد فيه الكتابة متفوقة على المعالم الأثرية الأخرى^(١١٣).

ومنذ أن أشرق الإسلام بنوره زاد اهتمام العرب بالكتابة وضرب الرسول ﷺ للمسلمين المثل فى العناية بها، حين كان يطلق سراح الأسير إذا علم الكتابة لعشرة من صبيان المسلمين. كما روى عن على بن أبى طالب ؓ أنه قال: "الخط الحسن يزيد الحق وضوحاً"^(١١٤).

ولعل من أهم العوامل التى أسهمت فى إجادة وتطوير الخط فى العصر الإسلامى، صلة الخط الوثيقة بالدين، إذ أقسم به الله عز وجل فى كتابه الكريم، بقوله {ن والقلم وما يسطرون} ^(١١٥). وشرفه عندما أضاف تعليمه إلى نفسه، إذ يقول عز وجل فى محكم آياته {اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم} ^(١١٦).

هذا وقد قامت مصر بدور بارز فى تجويد الخط منذ عصر الدولة الطولونية، ونافست الدولة الفاطمية فى مصر دولة العباسيين فى تجويد الخط، واشتهرت الفسطاط بتجويد الخط، وبقيت مدارسه عامرة حتى عصر المماليك حين أصبحت لمصر المكانة الأولى فى تجويد أنواع الخطوط التى عرفت حتى ذلك العصر^(١١٧).

وقد اتضح على مدى الدراسة أن الكتابة فى مصر لم تكن بمعزل عن سائر الكتابات فى العالم الإسلامى، بل تفاعلت معها وتأثرت بها فى كثير من النواحي، وهو ما اتضح من خلال ظهور التأثيرات الحجازية والشامية والعراقية والفارسية والمغربية والأندلسية فى الكتابات المصرية. وإذا كانت الدراسة قد تناولت هذه التأثيرات كل فى حينه، فهناك بعض

القضايا التي تحتاج في معالجتها إلى مزيد من التفصيل، وهو ما سوف نتناوله في هذه الجزئية من الدراسة.

١ - الخط الكوفي المزهر^(١١٨):

أشار "Grohmann" إلى أهمية التفريق بين الخط الكوفي المورق "Foliated Kufic" والخط الكوفي المزهر "Floriated Kufic"، إذ حسب ما رأى أن هناك خلطاً متكرراً بين هذين النوعين من الخط الكوفي، حتى بين الباحثين المتخصصين^(١١٩).

ولذا فلا بأس من الإشارة إلى خصائص كل منهما، فالخط الكوفي المورق يتميز بزخارف نباتية قوامها نصف ورقة نخيلية تتألف غالباً من فصين أو ثلاثة فصوص تمتد إلى أبدان الحروف نفسها بحيث يأخذ الحرف هيئة نصف ورقة أو قد تقتصر على أطرافها، أما الخط الكوفي المزهر، فيتميز بنفس الزخارف السابقة، مع إضافة مظاهر نباتية أكثر غنى تتألف من أغصان نباتية بفروعها وأوراقها وأزهارها ولولبها، التي لا يقتصر نموها على نهايات الحروف وإنما تخرج من أبدان الحروف أيضاً^(١٢٠).

وعلى أية حال فقد انتشر الخط الكوفي المزهر وراج رواجاً متسعاً بمصر في العصر الفاطمي، حتى أنه لم تخل مجموعة واحدة من المجموعات التي تخلفت من عمائر هذا العصر، إلا ونجد بها نماذج منه^(١٢١)، ذلك بالإضافة أيضاً إلى شيوعه على سائر أنواع الفنون التطبيقية في العصر نفسه^(١٢٢).

ويهمنا في هذا المقام محاولة البحث عما إن كان الخط الكوفي المزهر، من بين التأثيرات الفنية الوافدة على مصر أم غير ذلك.

وواقع الأمر فإن آراء العلماء والباحثين قد اختلفت اختلافاً بيناً في تحديد أصل مصدر الخط الكوفي المزهر، وقد بدأت هذه المشكلة تظهر على السطح في عام ١٩٠٣ م. حينما نادى الأخوان "وليام وجورج مارسيه" W. and G. Marçais بأن هذا الخط المعروف بالقرمطي ظهر لأول مرة في تونس في شاهد قبر مؤرخ بسنة ٣٤١ هـ، ثم انتقل بعد ذلك إلى مصر، غالباً على يد الفاطميين. وقد أيد "فان برشم" Van Berchem هذا الرأي في عام ١٩٠٥ م، ولكن تحت تأثير ظهور شاهد قبر من طشقند مؤرخ بسنة ٢٣٠ هـ، غير رأيه هذا، واعتبر أن كتابات شاهد قبر طشقند أقدم مثل معروف للخط الكوفي المزهر، وذلك على الرغم من شكه في تاريخ هذا الشاهد، واعتقاده أنه نقش في وقت متأخر عما هو مسجل عليه. وكان "مارتن هرتمان" Martin Hartmann الذي اكتشف شاهد قبر طشقند، قد أوضح أن نقش هذا الشاهد يعتبر أقدم مثال ظهر عليه طراز الكتابة الجديد - الكوفي المزهر - التي وجدت بعد ذلك في الكتابات الفاطمية التي ترجع إلى سنة ٤٧٠ هـ. وقد توصل في نهاية الأمر إلى أن الخط الكوفي المزهر انتقل من شرق العالم الإسلامي إلى مصر. وقد أتبعه في هذا الرأي "ستريزجفسكي" Strzygowski الذي اتخذ انتقال هذا النوع من الخط من وسط آسيا إلى غرب العالم الإسلامي، كحقيقة مؤكدة، وقد اقترح أن الخط الكوفي المزهر بالمراوح النخيلية "Kufic Palmette" وزخارف كتابات شواهد القبور المصرية وفدت أيضاً من شرق العالم الإسلامي إلى مصر، وهي تعود إلى زخارف

المنسوجات الفارسية^(١٢٣). ثم بعد ذلك خرج علينا "Grohmann" براى أو نظرية ثالثة. رفض فيها بوجه قاطع النظريتين السابقتين، وأعلن أنه لاشاهد قبر القيروان (شكل ٥٦٦) ولا شاهد قبر طشقند (شكل ٥٦٧)، يمكن اعتبارهما مرحلة بدائية للخط الكوفى المزهر. وأنه من الاستحالة الاعتقاد بأن هذا الخط انتقل من تونس إلى مصر أو من التركستان إلى العراق ومصر^(١٢٤). وخرج إلينا بنظرية جديدة مفادها أن بداية ظهور الخط الكوفى المزهر كانت فى شواهد القبور المصرية منذ سنة ٢٤٠ هـ. وأكد رأيه هذا بكتابات أوراق البردى المصرية^(١٢٥). وبدراسة تفصيلية متتبعاً فيها المراحل التمهيديّة نحو التطور من الخط الكوفى المورق إلى الخط الكوفى المزهر. وذلك من خلال دراسة تحليلية للكتابات على عواد أثرية مصرية، تبدأ من أواخر القرن الثانى الهجرى، حتى القرن الرابع الهجرى^(١٢٦)، ثم أكد على أن الخط الكوفى المزهر نشأ وتطور فى مصر، ومنها انتقل إلى شرق العالم الإسلامى وغربه على حد سواء^(١٢٧).

ومما سبق يتضح أن لدينا ثلاث نظريات حول مصدر الخط الكوفى المزهر، إحداها: ترى أنه ظهر فى غرب العالم الإسلامى ومنه انتقل إلى مصر، ثم إلى شرق العالم الإسلامى، والثانية: ترى أنه ظهر فى شرق العالم الإسلامى أولاً ومنه انتقل إلى مصر ثم غرب العالم الإسلامى، والثالثة: ترى أنه بدأ وتطور فى مصر ومنها انتقل إلى شرق العالم الإسلامى وغربه.

ومما لاشك فيه أن تناقض آراء المستشرقين حول أصل الخط الكوفى المزهر يرجع إلى عدة أسباب، يعيننا منها حالياً، أن كل فريق منهم كان يرجح كفة الحقل الذى كان يعمل فيه ويهتم بدراسته، فكانت بلاد المغرب حقل بحوث العالمين "جورج" و"وليام مارسيه" وهما اللذان اعتنقا نظرية المصدر المغربى فى القيروان. وكان حقل العالمين "فان برشم" و"شترز جفسكى" أواسط آسيا، وهما اللذان ناقضا النظرية المغربية، ورجحا النظرية الفارسية، أما العالم "جروهمان" صاحب النظرية المصرية فقد أمضى فترة طويلة فى مصر فى دراسة البرديات العربية^(١٢٨).

وقد لوحظ أن نفس الروح التى سرت بين المستشرقين قد أدركت أيضاً بعض العلماء والباحثين العرب، فكان "إبراهيم جمعة" قد ذكر فى دراسته المتعمقة عن تطو الكتابات الكوفية فى مصر، أنه شاع من قبيل الخطأ أن اللواحق الزخرفية فى الكتابات الكوفية، تعد من مميزات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال أفريقيا والكتابات الفاطمية، وأكد على أن تلك اللواحق ظهرت مبكرة فى مصر منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى، ثم شاعت بعد ذلك فى العصر الإخشيدى، واكتملت فى العصر الفاطمى، ومن ثم فإن هذه الخصائص الكتابية الزخرفية التى ظهرت فى وقت ما فى كتابات شمال أفريقيا والأندلس وإيران، نشأت أصلاً فى وادى النيل، ومنها انتقلت إلى شرق العالم الإسلامى وغربه. ولم يستبعد أن يكون ذلك قد تم قبل زمن من دخول الفاطميين إلى مصر، أى منذ ظهرت فى مصر فى أواخر القرن الثالث وبدايات القرن الرابع الهجرى^(١٢٩).

وقام أحد الباحثين العرب بنقد ما ذهب إليه "إبراهيم جمعة" حول الأصل المصرى

لتنك اللواحق الزخرفية، وحوّل الدّفة من تجاه مصر أو الأندلس أو غيرهما نحو الحجاز. قائلاً: "وقد شاع أن هذه اللواحق الزخرفية هي من مميزات الكتابة الأندلسية كما شاع أيضاً عن طريق الخطأ أنها من مميزات الكتابات المصرية وأنها ظهرت في مصر منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجري ومن مصر انتشرت في بقية أقطار العالم الإسلامي. إلا أن الملاحظ أن الكتابات الحجازية قد عرفت هذه اللواحق الزخرفية منذ القرن الثالث الهجري تقريباً...^(١٢٠)، وذكر أيضاً "وإذا كانت اللواحق الزخرفية في بعض الكتابات المصرية قد اتصلت بنهايات الحروف فإنها في الكتابات الحجازية قد ظهرت في بدايات بعض الحروف على هيئة فروع وأغصان على درجة كبيرة من الحسن والإجادة كما هو الحال في نص بركة المقتدر غير المؤرخ ونص مسجد عائشة المؤرخ بعام ٣١٠هـ ولم يظهر مثل هذا الأسلوب الزخرفي في بدايات الحروف إلا في العقد السابع والثامن من هذا القرن كما هو الحال في زخارف الكتابات الجصية في الجامع الأزهر المؤرخة بعام ٣٦٩هـ وكتابات جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي المؤرخة بعام ٣٨٠هـ"^(١٢١).

والحق أن الباحث صاحب الرأي السابق كان قد عاب على المستشرقين أنهم كانوا يرجحون كفة حقول دراساتهم^(١٢٢)، فسار على نفس خطاهم. فأتى بأدلة من الحجاز أو هن من أن تضحد الأدلة التي ساقها كل من "جروهمان"^(١٢٣) و "إبراهيم جمعة"^(١٢٤) والتي تؤكد أسبقية مصر لمعرفة اللواحق الزخرفية، ودورها الطبيعي في نشأة وتطور الخط الكوفي المزهر، خاصة أنها تملك أعداداً كبيرة من الأدلة المادية التي تدعم هذا الرأي وتعضده. وبالإضافة إلى ما سبق فهناك آراء أخرى أيضاً بشأن أصل الخط الكوفي المزهر، حيث أشار "سوافاجيه" Sauvaget أن هذا النوع من الخط يعود في تاريخه إلى أوائل سنة (٢٦٥هـ)، مستنداً في ذلك على شاهد قبر من إقليم إسلامي غير معروف، محفوظ في متحف "مرسيليا". وقد وجد هذا الرأي اعتراضاً، إذ أن هناك صوراً مختلفة ومتطورة من المظاهر النباتية في الخط الكوفي ذات تاريخ أقدم، ومن أقاليم عربية وإسلامية معروفة، ومن ذلك على سبيل المثال شاهد قبر من مصر مؤرخ بسنة (٢٤٣هـ)، وشاهد قبر آخر من الحجاز مؤرخ بسنة (٢٥٠هـ)، والعديد من الأمثلة الأخرى^(١٢٥).

كما أن "فلوري" Flury ذهب إلى أن آمد في وادي الرافدين هي الموطن الأول الذي شهد ابتكار ما يعرف بالخط الكوفي المزهر. ويبدو أنه اعتنق هذا الرأي تحت تأثير التطور الفني العالي الذي يظهر على الأشرطة الكوفية الزخرفية العديدة التي تزين واجهات أبنية آمد والتي تؤرخ من سنة (٤٣٦هـ) وما بعد ذلك. ولكن أخذ على رأيه هذا، بأن النماذج التي اعتمد عليها من آمد رغم تطورها الفني وثرائها وتنوعها هو تاريخها المتأخر كثيراً عن نماذج هذا الأسلوب التي وجدت في مصر والحجاز^(١٢٦).

وعلى أية حال فيميل الباحث في ضوء ما توافر إليه من دراسات وآراء^(١٢٧) - خاصة دراسة "جروهمان" المنوه عنها سابقاً - إلى الاعتقاد بأن الخط الكوفي المزهر قد نشأ وتطور في مصر، ومنها انتقل إلى سائر الأقطار الإسلامية، وليس من المستبعد أن تقوم بعض هذه الأقطار - خاصة الحجاز - بدور مساهم في تطور الخط الكوفي المزهر بعد أن وصلها

من مصر بفترة وجيزة.

ولكن يبدو أن ما ذهب إليه الباحث بأن نشأة وتطور الخط الكوفي المزهر كانت في مصر، وليس غيرها من أقطار العالم الإسلامي، تتعارض مع ما ذهب إليه من قبل بشأن تأثير الكتابات الكوفية بجامع الأزهر بكتابات شمال أفريقيا^(١٣٨)، ولعل فيما ذهب إليه "إبراهيم جمعة" ما يوضح عدم وجود تناقض بين هذين الرأيين، حيث ذكر "ولا عجب إذن أن تكون هذه الظاهرة قد رحلت من مصر غرباً وعرفها الفواطم في شمال إفريقيا قبل وفودهم على مصر، ولعلهم قد جؤدوها في ديارهم الأولى ثم استصحبوها إلى مصر حيث لقيت عنى أيديهم فيها عناية خاصة"^(١٣٩).

ونختتم حديثنا عن الخط الكوفي المزهر. بأنه ليس معنى اعتقاد الباحث بأن ذلك النوع من الخطوط قد نشأ وتطور في مصر، أنه يقر ما ذهب إليه "جروهمان" بأن أصل هذا الخط مقتبس من الزخارف النباتية التي كانت تزخرف بعض الحروف الأولية في المخطوطات اليونانية التي ترجع إلى القرن السابع الميلادي، وكذلك في المخطوطات القبطية التي ترجع إلى القرن الثامن الميلادي، والمخطوطات اليهودية التي ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين^(١٤٠). فبغض النظر عن الشك الذي يحوم حول تاريخ هذه المخطوطات^(١٤١)، فهناك أدلة متعددة تضعف ما ذهب إليه "جروهمان"، ومن هذه الأدلة:

أ - إن أمثلة الحروف الأولية في المخطوطات التي أشار إليها "جروهمان" لا تعتبر خطأ بالمعنى المصطلح عليه، وإنما هي زخرفة أحاطت بحرف واحد، وهو الحرف الأول من صفحة كاملة، وهي زخرفة خارجية لا تمت بصلة إلى بدن الحرف ولا إلى الكتابة التي تتبعه من كلمات وجمل، أما الخط الكوفي فإن الزخرفة تنبع من رسم الحرف نفسه، وتشمل الحروف الأبجدية كلها، لا حرفاً واحداً مستقلاً^(١٤٢).

ب - لم يظهر في حروف هذه اللغات - اليونانية والقبطية والعبرية - سلسلة من التطورات الفنية المتعاقبة في الأشكال النباتية، وإنما وجدت هذه الأشكال في الحروف بشكل مفاجئ، ودون تعاقب فني تاريخي سابق، وبمظهر فني متطور جداً، ويضاف إلى ذلك أن الأشكال النباتية في حروف هذه اللغات وجدت ملتصقة مع الأبدان، بحيث إذا ما قطعت فإنها لا تغير في أشكال الحروف، وهي في ذلك جميعاً تختلف عن الأشكال النباتية في الحروف الكوفية التي ظهرت بشكل متسلسل فنياً وتاريخياً؛ من هامات مشقوقة بفرعين ثم بثلاثة فروع، ثم تطورت إلى نصف ورقة نخيلية ذات فصين أو ثلاثة فصوص. تنبت من أبدان الحروف بحيث إذا أزيلت عنها فإن أشكالها تصبح مبتورة أو قد يزال الحرف نفسه^(١٤٣).

ج - إن الزخارف النباتية في حروف اللغات اليونانية والقبطية والعبرية لم تكن ظاهرة فنية شائعة، إذ اقتصر على حروف قليلة في مخطوطات مدونة بالقلم، ولم تمثل على الآثار والفنون الأخرى، وهي بذلك تختلف عن مثيلاتها في الحروف الكوفية، حيث شملت تلك الزخارف جميع الحروف، علاوة على أنها أصبحت ظاهرة فنية شائعة في الخط

الكوفي بشتى فروع الفن الإسلامى، على اختلاف المواد المنقّدة عليها ليّنة كانت أو صلبة، نفذت بالقلم أو الحفر^(١٤٤) أو غير ذلك.

د - يلاحظ أن أشكال الأوراق النباتية فى حروف اللغات التى أتى بها "جروهمان" معاصرة أو متأخرة عن أشكالها فى الحروف الكوفية، باستثناء حرف يونانى واحد^(١٤٥) فى مخطوطه تؤرخ بالقرن السابع الميلادى / ٦هـ، ومن ثم فليس من المستبعد أن يكون التأثير قد حدث عكسياً^(١٤٦).

لأجل كل الأسباب السابقة وغير ذلك من الأسباب التى يضيق المجال عن سردها، فلا نملك إلا أن نسلم بأن الخط الكوفى المزهر، كان أحد إبداعات الفنان العربى المسلم، الذى سار بالخط الكوفى بتؤدة من مرحلته البسيطة إلى مرحلته المورقة ثم إلى مرحلته المزهرة، التى تجلّت فيها عبقرية الفنان المسلم، فى فن كان إبداعاً عربياً إسلامياً خالصاً.

٢- الخط الكوفى المصنفور:

يُعرف هذا النوع من المخطوط أيضاً باسم الخط الكوفى المجدول أو المعقود، وهو يتميز بضمف أو جدل حروف الكلمة الواحدة، أو ضمف حروف كلمتين متجاورتين، وقد تصل عملية الضمف فى بعض الأحيان حداً من التعقيد بحيث يصعب تمييز العناصر الخطية من الزخرفة^(١٤٧).

وظهر هذا النوع من الخط فى كثير من العمار والفنون الفاطمية، التى ترجع إلى نهاية القرن الخامس وخلال القرن السادس الهجرى، حيث نجده فى محراب الأفضل بالجامع الطولونى (٤٨٧هـ)، (لوحة ١٦٩). وفى كتابات صحن الجامع الأقمر (٥١٩هـ)، وضمف إخوة يوسف (٥٢٠هـ)، وضمف السيدة رقية^(١٤٨) (٥٢٠-٥٢٧هـ) (شكل ٥٦٨)، كما وجدناه فى ضمف السيدة عاتكة (٥٢٠هـ) (لوحة ١٩٦)، وفى قبة الخليفة الحافظ بالجامع الأزهر (٥٢٤-٥٤٤هـ) (لوحة ١٩٢). وفى كتابة على حشوتين أسفل باب الكنيسة المعلقة، المعروف باسم "الباب العاجى الشفاف"، المنسوب إلى القرن السادس الهجرى / ١٢م^(١٤٩) (الشكلان ٥٦٩، ب)، وفى العديد من قطع الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى^(١٥٠).

وعلى الرغم من تعدد الأمثلة الفاطمية التى احتوت كتابات بالخط الكوفى المصنفور، إلا أنه يلاحظ أن جميعها قد اتسم ببساطة التضمف، بالمقارنة بتلك النماذج التى وصلتنا من مصر فى العصر الأيوبرى، والتى تميزت بشدة تعقيدها وتطورها، علاوة على التوسع فى استعمالها^(١٥١).

وأقدم النماذج التى وصلتنا من هذا النوع من المخطوط ترجع إلى أوائل القرن الخامس الهجرى / ١١م، وتشير إلى أنه عُرف تقريباً فى وقت واحد فى شرق العالم الإسلامى (إيران، وغربه (القيروان)^(١٥٢).

ونجد أقدم أمثلة فى شرق العالم الإسلامى فى قلعة "زادكان" بإيران (٤١١هـ)، وفى ضمف "بى-ى - عالمدار" بدامغان فى إيران (٤١٨هـ)، وتتميز الكتابة فى هذا الضمف الأخير (شكل ٥٧٠) بشدة ضمف حروفها وإبداع تنفيذها^(١٥٣). ومن نماذجه فى العصر السلجوقى أيضاً تلك الكتابة التى فى برج "Tirmidh" (٤٢٣هـ)، وكتابة فى قبة مسجد

"Barujird" (٥٣٣هـ) (شكل ٥٧١)^(١٥٤)، ومن نماذجه المشهورة أيضاً في العصر السلجوقي كتابات جامع أصفهان^(١٥٥) (شكل ٥٧٢)، وضريح صفوت الملك بدمشق (٥٠٤هـ)^(١٥٦).

أما في غرب العالم الإسلامي فنجد أمثلة استخدام الخط الكوفي المضاف في المقصورة الخشبية بالمسجد الجامع بالقيروان، وهي المقصورة الخاصة بالأمير الصنهاجي "المعز بن باديس" (٤٣١هـ) (شكل ٥٧٣ أ)، وفي شاهد قبر من القيروان (٤٤٠هـ) (شكل ٥٧٣ ب)، وفي شاهد قبر من تونس (٤٩٤هـ) (شكل ٥٧٣ ج)، وفي شاهد قبر آخر من تونس (٥٣٤هـ) (شكل ٥٧٣ د)، وغير ذلك من الأمثلة^(١٥٧).

وبعد أن استعرضنا نماذج استخدام الخط الكوفي المضاف في شرق العالم الإسلامي وغربه، علينا أن نجيب على سؤالين. أولهما: هل كان ظهور هذا النوع في مصر الفاطمية بتأثير من شرق العالم الإسلامي أم غربه؟ وثانيهما: هل كان شرق العالم الإسلامي أم غربه هو الموطن الأصلي لهذا النوع من الخطوط؟

وفيما يتعلق بالسؤال الأول، فإذا كان من المرجح أن ظهور هذا النوع من الخط بمصر في العصر الفاطمي كان بتأثير من شرق العالم الإسلامي، وعلى وجه التحديد عن الفن السلجوقي^(١٥٨)، فهناك احتمال أن يكون هذا التأثير قد وقع من غرب العالم الإسلامي، خاصة أن النماذج المصرية الفاطمية ومثيلاتها الشمال إفريقية قد اتسمت جميعها ببساطة التضفير، وهي بذلك اختلفت إلى حد كبير مع النماذج الإيرانية التي تميزت بالازدياد في تعقيد وترايط حروفها.

أما عن الموطن الأصلي للخط الكوفي المضاف، فقد رجح "فلوري" أن تكون إيران هي الموطن الأصلي له، وحين درس كتابات مقصورة "المعز بن باديس"، أشار إلى أنه ينبغي البحث عن أصل الكتابة المضافة فيه، في أحد المقاطعات الآسيوية الإسلامية^(١٥٩). ولكن هناك فريقاً من العلماء يرى أن الكتابة الكوفية المضافة ظهرت لأول مرة في مقصورة المعز بن باديس بالقيروان (٤٣١هـ)، وأن هذا الأسلوب من الخط انتشر من هناك بعد ذلك إلى شتى بقاع العالم الإسلامي^(١٦٠).

وكان "عثمان عثمان إسماعيل" ممن عارضوا "فلوري" في أن إيران شهدت مولد هذا النوع من الخطوط، وأنه ينبغي البحث عن أصل كتابة مقصورة "المعز بن باديس" في أحد المقاطعات الآسيوية، ورجح أن تكون مقصورة "المعز بن باديس" قد شهدت مولد هذا الطراز من الكتابة الكوفية المضافة، وأن تونس تعتبر الموطن الأول لهذا الطراز^(١٦١). ودعم رأيه هذا بعدة أسباب تحتاج بلاشك إلى إعادة نظر وتحقيق. حيث ذكر أن "فلوري" غير متحقق من رأيه هذا ولم يعط أدلة تاريخية مؤيدة بنقوش أثرية تدل على يقينه من رأيه، وكل ما في الأمر أنه رجح مولد هذا الطراز في أحد المقاطعات الآسيوية ودون تحديد. ثم يشير إلى أنه لاشك أن مثال ضريح "نير - ي - عالمدار" (٤١٨هـ) (شكل ٥٧٠) يعتبر معاصراً لمقصورة القيروان (٤٣١هـ) (شكل ٥٧٣ أ). وأن الفترة بينهما لا تسمح بانتقال عنصر فني أو مذهب زخرفي من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب وسنة الفنون البطء في تطورها^(١٦٢). وواقع الأمر أن الباحث لا يعتقد بأن عدم إعطاء "فلوري" لأدلة مادية أو تحديد

المقاطعة الآسيوية التي وفد منها هذا الأسلوب من الخط، يعد قصوراً لدى "فلوري"، إذ كان قد أعلن مرجحاً أن هذا الخط ولد في إيران، كما أن الأدلة المادية من هذا الإقليم غير خافية، وواضحة كل الوضوح وثابته التاريخ. أما ما ذكره "عثمان عثمان إسماعيل" بمعاصرة كتابات "بير - ي - عالمدا" (٤١٨ هـ) لكتابات مقصورة القيروان (٤٣١ هـ)، وأن الفترة بينهما لا تسمح بانتقال عنصر فني من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب. فهو قول مردود، ولو تجاوزنا واعتبرنا أن مثلي إيران والقيروان اللذين أشار إليهما معاصرين - رغم أن نموذج إيران أقدم - فإن إيران تملك نماذج أقدم من المثل الذي أشار إليه، وهو ما يتمثل في كتابات قلعة رادكان (٤١١ هـ). ولو أمعنا النظر في كتابات ضريح "بير - ي - عالمدار" التي ذكر أنها معاصرة لمقصورة القيروان، ليتضح أنها تعد في غاية التطور، وأشد تعقيداً من كتابات مقصورة القيروان، التي اتسمت ببساطة تعقيد حروفها، ومما لاشك فيه أن المرحلة التي وصلت إليها كتابات "بير - ي - عالمدار" (٤١٨ هـ) تؤكد أن إيران عرفت هذا النوع من الخطوط مبكراً، ولعل ذلك كان في القرن الثالث الهجري / ٩م، إذ من المستبعد أن يصل هذا النوع من الخط فيها إلى تلك الدرجة المتطورة فجأة، في أوائل القرن الرابع الهجري / ١٠م. علاوة على ذلك فإن المتتبع لسير حركة الفن الإسلامي بوجه عام، ليجد أن سلة هذا الفن سرعة الانتشار، فما أن يظهر عنصر في شرق العالم الإسلامي إلا ونجده بعد قليل قد ظهر في غربه، والعكس صحيح، وقد زخم البحث بالعديد من الأمثلة الدالة على ذلك، وما طرز سامراء أو الخزف ذي البريق المعدني ببعيد عن أذهاننا.

ومما ذكره "عثمان عثمان إسماعيل" من أسباب رفضه حول الأصل الإيراني لهذا النوع من الخطوط، وأنه ظهر في غرب العالم الإسلامي بتأثير من إيران، أن هذا الخط لم يجد طريقه إلى مصر قبل ظهوره في الغرب الإسلامي، بل الأكثر من ذلك أن يشير إلى أن "جميع الآثار الفاطمية بالقاهرة تثبت غير ذلك فليس بها نقش واحد من طراز الكتابة الكوفية المصفورة. ولكنه يوجد من نفس العصر بمقصورة القيروان" (١٦٣).

وواقع الأمر أن ما ذكره مناف تماماً للحقيقة فمصر الفاطمية تملك العديد من الأمثلة التي تؤكد ظهور الخط الكوفي المصفور على آثارها المعمارية وفنونها التطبيقية، وقد سجلت الدراسة جانباً من هذه الأمثلة.

إذن فنستطيع من خلال ما سبق أن نؤكد على أن إيران هي القطر الإسلامي الذي شهد مولد بل وتطور الخط الكوفي المصفور، وأن هذا النوع من الخطوط ربما انتقل من شرق العالم الإسلامي إلى غربه، ومن غربه إلى مصر الفاطمية^(١٦٤)، وربما انتقل أيضاً مباشرة من شرق العالم الإسلامي إلى مصر الفاطمية.

ومع هذا فيبقى هناك احتمال بأن يكون هذا النوع من الخط قد ظهر بشكل مستقل في غرب العالم الإسلامي، أي أنه لم يخضع إلى تأثير شرق العالم الإسلامي، ولكن هذا لا يعطينا الحق في أن نقر بأسبقية معرفة الغرب الإسلامي لهذا النوع من الخطوط، أو القول بأن طراز الكتابة الكوفية المصفورة ولد في مقصورة "المعز بن باديس" بالقيروان، إذ أن إيران تملك الأمثلة الأقدم تاريخاً والأكثر تطوراً من هذا النوع من الخطوط.

وفيما له صلة بالخط الكوفي المصفور، فمن الجدير بالذكر أنه وصلنا من مسجد "Kismikazi" بزنبار، كتابة كوفية من هذا الطراز، منقوشة على الحجر في جدار قبلة ومحراب هذا الجامع، وترجع أهمية هذه الكتابة إلى أنها مؤرخة بسنة (٥٠٠هـ)^(١٦٥). ولعل فيما بلغته كتابات زنجبار السابقة من تطور وإتقان، تجعل من الضروري الانفض الطرف عنها. ونحاول أن نبحت في علاقاتها مع كتابات مصر الفاطمية، وغيرها مما وصلنا من الكتابات الكوفية المصفورة في شرق العالم الإسلامي وغربه.

وقد تناول "فلورى" كتابات مسجد "Kisimkazi"، وأشار إلى أن الميل نحو تضخيم قوائم الحروف على طول الشريط الكتابي يؤكد خاصية التضخيم فيه، علاوة على أن أسلوبه ينم على الخبرة التي تمتع بها هذا الأسلوب الكتابي في زنجبار. وأنه من خلال مقارنة هذه الكتابة مع كتابات القاهرة الفاطمية- المصفورة- يتضح أن هناك خلافاً بينهما. وربما يرجع ذلك لأن الخط المفضل لدى الفاطميين في مصر كان هو الكوفي المزهر. كما أكدت أن التضخيم في كتابة زنجبار لم يقتصر على تضخيم حرفين في كلمة واحدة، بل نجده في بعض الأحيان يصل كلمتين متجاورتين، عن طريق ضم الحرف الأخير من إحداهما مع الحرف الأول من الكلمة الأخرى، علاوة على أن التضخيم قد أدرك بعض الحروف الأفقية مثل "الدال" و"الصاد" و"الكاف"^(١٦٦) (الشكلان ٥٧٤، ٥٧٥). وبهناك أن يؤكد أن جميع الكتابات الكوفية التي وصلتنا من مصر في العصر الفاطمي أو التي وصلتنا من الغرب الإسلامي، تعد بسيطة في تضخيمها وأسلوبها، بالمقارنة بكتابات زنجبار- موضع الدراسة- التي جاءت بالفعل متطورة ومتقنة إلى حد بعيد.

ثم حاول "فلورى" البحث عن أصل كتابة زنجبار السابقة، وأقر أنه ليس من السهل تحديد هذا الأصل، والصح إلى أن الجدران الخارجية في مسجد "Kisimkazi" تشير إلى أن البناء ذو أصل شيرازي^(١٦٧). وذكر أنه من سوء الحظ أن الكتابات الكوفية المزخرفة في المناطق القريبة من الخليج الفارسي لم تنشر بعد. وأن المواد المناسبة للمقارنة غير متيسرة في الجزيرة العربية وجنوبي فارس والعراق، وأنه لا يبقى لدينا للمقارنة سوى منتجات من مراكز فنية بعيدة؛ ففي القاهرة الفاطمية وجدت نماذج من الخط الكوفي المصفور، إلا أنه ليس هناك ما يشير إلى وجود صلة بينها وبين كتابات مسجد "Kisimkazi"، إذ كانت كتابات القاهرة مقتصدة وضيئة. أما كتابات آمد فهي تختلف إلى حد بعيد عن كتابات القاهرة الفاطمية، ولكن تكشف في نفس الوقت عن علتها ببعض حروف كتابة زنجبار (شكل ٥٧٥). ثم تطرق إلى كتابات السلطان ملكشاه في آمد، المؤرخة بسنة (٤٨٤هـ)، وذكر أنها احتوت على أشكال متنوعة من التضخيم في حرفي "الألف" و"اللام" وقد تميزت أبدانها بزخرفة على هيئة حلقات وعقد على هيئة القلب، كما أن نهاية حروف "الراء" و"النون" و"الواو" و"الياء"، تنتهي بثلاث أرباع دائرة، وعلى الرغم من وجود هذه السمات في كتابة زنجبار، إلا أن هناك اختلافاً جوهرياً بينهما^(١٦٨). ثم أكد على أن التضخيم في حروف "الدال" و"الصاد" و"الطاء" و"الكاف" في كتابات زنجبار (شكل ٥٧٥) لا يمكن أن تكون مشتقة من الكتابات المعاصرة لها في منطقة الجزيرة^(١٦٩).

وأخيراً يقر "فلورى" أن الكتابات الرفيعة التطور فى مسجد "Kisimkazi" لم تكن فريدة فى منطقة الساحل الإفريقى "African Coast" فحسب، بل وأيضاً فى القارة الآسيوية. ثم قام بمقارنة كتابات مسجد زنجبار مع كتابات برج "رادىكان" بإيران، المؤرخة بسنة (٤١١هـ)، وأوضح أنه على الرغم من أن الفاصل الزمنى بينهما أكثر من ثمانين عاماً. ٨٩ عام بالتحديد- فإن المقارنة التحليلية بينهما، تبين بجلاء أنهما ينتميان إلى بعضهما، ويسيران فى نفس خط التطور، وذلك على الرغم من أن حلقة الاتصال لاتزال مفقودة بين هذه وتلك. ثم يختم دراسته مؤكداً على أنه كان لدينا حتى الآن احتمال وحيد: أن الخط الكوفى المصفور قد انتقل - هاجر- من الشمال الشرقى إلى الغرب، ولكن الآن هناك مبرراً لأن نعتقد أنه فى غضون القرن الخامس الهجرى / ١١م قد امتد هذا الأسلوب من الكتابة إلى الجهة الأخرى للجنوب^(١٧٠) أى ساحل إفريقيا الشرقى.

ومما لاشك فيه أن كتابات زنجبار الكوفية المصفورة، تزيد من يقيننا، بأن هذا النوع من الكتابة قد ولد وتطور فى إيران، إذ لا مجال للاعتقاد البتة بأن كتابات زنجبار لاتنتمى لغير كتابات إيران، إذ أن الهوة عميقة بينها وبين كتابات غرب العالم الإسلامى.

٣- خط الثلث:

وصلنا العديد من الأمثلة الفاطمية التى تشير إلى أن هذا النوع من الخطوط عُرف فى مصر منذ أواخر القرن الخامس الهجرى / ١١م، فمخطوط متحف بناكى بأثينا بقطعة من النسيج، تحتوى على خمسة أسطر بخط الثلث، تتضمن اسم الخليفة المستنصر بالله، ويمكن نسجها فى مدينة دمياط وذلك سنة ٤٧٨هـ^(١٧١)، كما وصلنا العديد من قطع النسيج أيضاً التى احتوت على كتابات بخط الثلث وترجع إلى عهد الخلفاء المستعلى (٤٨٧-٤٩٥هـ)، والآخر (٤٩٥-٥٢٤هـ)، والحافظ (٥٢٥-٥٤٤هـ)^(١٧٢). كما ظهر هذا النوع من الخطوط كذلك على دينار مؤرخ بسنة (٤٩٠هـ)، يحمل اسم الخليفة المستعلى^(١٧٣)، وعلى بعض شواهد القبور، ومنها شاهد قبر مؤرخ بسنة (٥٦١هـ)^(١٧٤). وعلى بعض المباهج البرونزية^(١٧٥) والجصية^(١٧٦)، وعلى خزانة دولا ب خشبية من جامع الصالح طلائع^(١٧٧)، كما وجدناه كذلك يزين أحد النوافذ الجصية بجدار قبلة جامع الصالح طلائع، وبعد ظهوره هذا أقدم ما وصلنا لاستعمال الخط الثلث فى العمارة القاهرية^(١٧٨) أو المصرية بوجه عام.

ويبدو أننا لا نحتاج إلى مجهود كبير لإثبات أن هذا النوع من الخطوط ظهر بمصر فى العصر الفاطمى بتأثير من شرق العالم الإسلامى. إذ من المعروف أن هذا النوع من الخطوط شهد مراحل تجويده وتطوره فى تلك المنطقة على يد الغزنويين والسلاجقة وأتابكتهم^(١٧٩)، ومن المرجح أنه دخل إلى مصر عن طريق العراق أو الشام. وذلك لبلوغ هذا الخط أوج تطوره أثناء حكم الأتابكة لهذه المنطقة^(١٨٠).

هوامش الفصل الثالث

المبحث الأول:

- ١- انظر: سعاد ماهر: أسطورة شجرة الحياة والحضارة الإسلامية، مطبعة المعرفة، القاهرة، بدون، ص ٦، ٧.
- ٢- ورد في البخارى أن رجلاً أتى ابن عباس (رضى)، فقال له "إننى إنسان إنما معيشتى من صنعة يدي وإننى أصنع هذه التصاوير" فقال ابن عباس "لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول: من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس ننافخ فيها أبداً، فربما الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه. فقال: ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر كل شىء ليس فيه روح". البخارى: صحيح البخارى: دار إحياء الكتب العربية، بدون، ص ٢٧، ٢٨.
- ٣- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: أثر الفنون العربية قبل الإسلام فى الفن الإسلامى، ص ١٥٧.
- ٤- راجع: فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ١٢١.
- ٥- راجع: لطفى عبد الوهاب: العرب فى العصور القديمة، ص ٣٠٣.
- ٦- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الشكلان ٨، ٩٥٢).
- ٧- انظر: آمال العمرى: زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولونى (الأشكال ٢٧، ٤٤، ٤٧، ٧٢، ١٠٣، ١٥٦).
- ٨- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص ١٥٧.
- ٩- محمد عبد الستار عثمان: دلالات سياسية دعائية للآثار الإسلامية فى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان، ح ٢٢٤، ص ٨٠.
- ١٠- لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٠٩.
- ١١- انظر: المراكشى: المعجب فى تلخيص أخبار المغرب، ح ٢، ص ٢٩.
- ١٢- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٩٥٢).
- ١٣- محمد عبد الستار عثمان: المرجع السابق، ص ٨٠.
- ١٤- عفيف البهنسى: جمالية الفن العربى، ص ٥١.
- ١٥- عفيف البهنسى: الشام والحضارة، ص ٢١١.
- ١٦- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، ص ٧٦، ٧٧.
- ١٧- راجع: فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤١٧؛ سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٢٠١.

Hameed, Abdu Aziz, Some Aspects in The Evolution of Samara Stucco-Ornament, Sumer, Vol. XXI, No. 1. 2, Iraq, 1965, p. 72.

- ١٨- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٥٠.
- ١٩- محمد فهد عبد الله الفخر: تطور الكتابات والنقوش فى الحجاز، ص ٨٢، ٨٣، ٣٥٤.
- ٢٠- حسين عليوة: بحث بعنوان "المكان فى الفن الإسلامى"، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد الثانى، مايو ١٩٨١م، ص ٩٢، ٩٣.
- ٢١- سعد زغلول عبد الحميد: الحياة الفنية، ص ٤٤٨.
- ٢٢- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول. العصر الفاطمى، ص ١٩٠.
- المبحث الثانى:**
- ٢٣- كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى، ص ١٠٧.
- ٢٤- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٢٦٤.
- ٢٥- راجع: أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، ص ٤٤.
- ٢٦- محمد السيد غيطاس: الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن، ص ٢٦١.
- ٢٧- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص ١٥٠.
- ٢٨- رقم سجلهما: ٢٧٢١/١٧ و ٢٧٢١/٥٦.
- ٢٩- انظر: آمال العمرى: زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولونى، ص ٤، (الشكلان ٢٩، ٣٠).
- ٣٠- انظر: محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية فى شواهد قبور مصرية، ص ١٣٣، (شكل ١).
- ٣١- انظر: المرجع نفسه، ص ١٦٥، (شكل ١٧).
- ٣٢- رقم السجل: ٩٤٥٥. راجع: أحمد ممدوح حمدى وآخرون: معرض الفن الإسلامى فى مصر، ص ٣٠.
- ٣٣- رقم السجل: ١٢١٣٧. راجع: المرجع نفسه، ص ٢٨.
- ٣٤- السيد أبو سديرة: الحرف والصناعات، ص ١٣١.
- ٣٥- رقم السجل: ١٤٧١٨. راجع: أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص ٥١.
- ٣٦- المقرئى: الخطوط، الجزء الأول، ص ٣٨٥.
- ٣٧- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٤٤٨.
- ٣٨- القلقشندى: صبح الأعشى، الجزء الثالث، ص ٥٤١.
- ٣٩- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٢٠.
- ٤٠- ثناء عبد الرحمن بلال: الملابس فى العصرين القبطى والإسلامى، ص ١٤.
- ٤١- كريزويل: المرجع السابق، ص ١٥.
- ٤٢- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٢٠.
- ٤٣- راجع: عيسى اسكندر معلوف: التجارة عند العرب ومجاورهم، ص ٤٣٠.
- ٤٤- راجع: أحمد تيمور: التصوير عند العرب، ص ٣.
- ٤٥- راجع: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٠٥، ١٠٦.
- ٤٦- محمد عبد الستار عثمان: دلالات سياسية دعائية للآثار الإسلامية، ص ٨٠.

- ٤٧- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٤٨- انظر: المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ٤٩- سورة البقرة: الآية (١٨٩).
- ٥٠- الأزرقى: أخبار مكة، الجزء الأول، ص ٢٢٤.
- ٥١- راجع: آمال العمرى: المرجع السابق، ص ٤٠٣.
- ٥٢- المرجع نفسه: (الأشكال ٢٩، ٣٠، ٤٤)؛ محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية في شواهد قبور مصرية (شكل ١)
- ٥٣- حسن حلاق: فنون النحت والنقش والتصوير. ص ٣٥٦.
- ٥٤- محمد عبد الستار عثمان: دلالات دعائية سياسية للآثار الإسلامية، ص ٤٤، ٧٩.
- ٥٥- سورة الأنعام: الآية (٩٨).
- ٥٦- سورة النجم: الآية (١).
- ٥٧- حمود بن ضاوى: شمال الحجاز، الجزء الأول، الآثار، ص ١٥٠.
- ٥٨- راجع: لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٣٥.
- ٥٩- (الأشكال ٣٠١، ٣٠٢، ٣٨٦، اللوحات ٣٣، ٦٠، ب، ٦٥، ٦٦). وانظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية، (الأشكال ٤٩، ٥٣، ٦٨، ٤٥٢).
- ٦٠- (الأشكال ١٤٤، ١٤٦، ١٤٧، اللوحات ١٧ على اليمين، ١٣٦، ١٦٧). وانظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق (الشكلان ٣٣٤، ٣٣٥): أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى (اللوحة ٣٠ ج، ٣٩، ٦٧، ٦٨، ب، ج، ٧٠).
- ٦١- عثمان عثمان إسماعيل: مولد وموطن الفن العربى الإسلامى، ص ١٤.
- ٦٢- انظر: (الأشكال ٤١٤، ٤١٥، ٤٩٥، ٤٩٦). وانظر: آمال العمرى: المرجع السابق. (الأشكال ٢، ٤، ٥، ٦، ٩، ١٠، ١٦، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٨، ٢٩، ٨٧، ١١٣، ١٣٥).
- ٦٣- راجع: عثمان عثمان إسماعيل: الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، ص ٦٠، ٦١.
- ٦٤- المرجع نفسه: ص ٦١، ٦٢.
- ٦٥- انظر: (الأشكال ٨٦ ج، ٨٩، ب، ٩٠، ٩١، ٩١٧، ٤٢٠، ٤٢٢، ٤٢٣، لوحة ٣٧).
- ٦٦- انظر: (الأشكال ٩٢، ٩٤، ٣٥٧، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، اللوحتان ١٢٣، ١٢٤). وانظر: هرتسفلد، آرنست: تنقيبات سامراء، (الأشكال: ١١٦، ١١٨، ١٢٧، ٢٢٠)، وراجع: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٤٧، ١٤٨.
- المبحث الثالث:**
- ٦٧- انظر: (الأشكال ٢٥٥-٢٥٨، ٣٠٤، لوحة ٤٢).
- ٦٨- انظر: (الأشكال ٩٨-١٠١، ١٠٨، ١٠٩، ١١٢، ١٧٢-١٧٣، ١٩٣-١٩٦، ٢٧٤-٢٧٦).
- ٢٩٨-٢٩٩، ٤٠١، ٤٠٦، ٤٠٧، إلخ، (اللوحة ١٣-١٦، ٥٨، ٥٩، ٦٢، ٦٥، ٦٧، ١٠٢، ١٠٩، ١١٠، ١٢٦-١٣٠).
- ٦٩- انظر: ص () .

- ٧٠- عن التجريدية في الفن العراقي القديم. انظر: ثروت عكاشة: الفن العراقي. ص ٩٢. وفي الفن المصري القديم. انظر: بوزنر، جورج: معجم الحضارات القديمة. ص ١٦٩ وفي الفن الصيني القديم. انظر: محمد عزت مصطفى: قصة الفن التشكيلي. ص ٨٦. وفي الفن القبطي. انظر: سعاد ماهر: الفن القبطي، ص ٨.
- ٧١- راجع: زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام. ص ٤٠، ٤١: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٤.
- ٧٢- بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة. ١٩٥٢م، ص ٢٢، ٢٣.
- ٧٣- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٢٦١، ٢٦٢.
- ٧٤- بدليل أن كثيراً من مدارس الفن الحديث سعت لهذا الأسلوب. راجع: بشر فارس: المرجع السابق، ص ١٨، ١٩.
- ٧٥- هناك ثمة إشارة تفيد أن الفنان العراقي القديم تعمد التحوير في الرسوم الآدمية، بينما لم يلجأ إلى التحوير في الرسوم الحيوانية وذلك احتقاراً لشأنها. انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٠٠، (شكل ٣٧).
- ٧٦- سورة الحديد: الآية (٢٠).
- ٧٧- عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، ص ٧١، ٧٢.
- ٧٨- عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، ص ٢٥.
- ٧٩- المرجع نفسه: ص ٢٦.
- ٨٠- بلقيس محسن هادي: تاريخ الفن العربي الإسلامي، ص ١٣.
- ٨١- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٥٥.
- ٨٢- للاستزادة. انظر: عبد الله بن إبراهيم العمير، سليمان بن عبد الرحمن الديسب: بحث بعنوان "النقوش والرسوم الصخرية بالجواء في منطقة القصيم"، مجلة الدارة، العدد الثاني، السنة الثالثة والعشرون، الرياض، ١٤١٨هـ، ص ١١٢-١٣٨.
- ٨٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٢٥، ٢٦.
- ٨٤- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص ١٣٢.
- ٨٥- انظر: ص ().
- ٨٦- انظر: (الأشكال ١٤٣، ١٦٨، ١٨٩، ٢٣٧، ٢٩٥).
- ٨٧- لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١١٥.
- ٨٨- القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ١٧.
- ٨٩- لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١١٥، ١١٦، ح ٢٤، ص ١١٦.
- ٩٠- راجع القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ١٦، ٣٣؛ فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، طبعة خاصة تصدرها دار الشروق ضمن مشروع مكتبة الأسرة ١٩٩٧م، ص ٨٠.

- ٩١- سورة العاديات: الآيات (١-٥).
- ٩٢- سورة الأنفال: الآية (٦٠).
- ٩٣- فاروق خورشيد: المرجع السابق، ص ٩٣، ٩٤.
- ٩٤- المرجع نفسه: ص ٧٩.
- ٩٥- راجع: عبد الله بن إبراهيم العمير، سليمان بن عبد الرحمن الديب: المرجع السابق، ص ١١٦، ١٣٣.
- ٩٦- موسكاتى. سبتينو: الحضارات السامية القديمة. ترجمة السيد يعقوب. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٧٠.
- ٩٧- انظر: (لوحه ٣٤٣)؛ زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (الشكلان ٣٤٣، ٥٦٦، ٧٣٤)؛
- Fehérvai, G., Metalwork, P. 124, Pl. M6.
- ٩٨- عبد الله بن إبراهيم العمير، سليمان بن عبد الرحمن الديب: المرجع السابق، ص ١١٧.
- ٩٩- يقال: "الإبل العراب"، وهى الإبل العربية. راجع: القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣٥.
- ١٠٠- لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١١٢.
- ١٠١- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ١٠٢- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ١٠٣- سورة الفاشية: الآية ١٧.
- ١٠٤- انظر: عبد الله بن إبراهيم العمير، سليمان بن عبد الرحمن الديب: المرجع السابق (الأشكال ٦٠٥، ٨، ٩، ١٠، ١٢، ١٣، ١٥)
- ١٠٥- راجع: المرجع نفسه، ص ١٥٤.
- ١٠٦- انظر: (الأشكال ١٤٨، ١٥٤، ١٦٨، ١٧٦، د. هـ: ١٧٧ ج: ١٧٨، ١٨٥، ٢٤٠، ٢٥٧.
- اللوحات ٣٦، ٤١، ١٢٦).
- ١٠٧- غياث بن على بن جريس: أهم الملابس العربية خلال العهود الإسلامية الأولى، ص ٢٠٤.
- ١٠٨- محمد بن فارس الجميل: اللباس فى عصر الرسول، ص ٢٨.
- ١٠٩- انظر: (شكل ٣٠٦).
- ١١٠- محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف والعاج، ص ٢٣٢.
- المبحث الرابع:**
- ١١١- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٣٤.
- ١١٢- حسن الباشا: أثر العروبة والإسلام فى نشأة فنون العمارة والزخرفة، ص ٨٢.
- ١١٣- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص ١٥٢.

- ١١٤- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٨٢.
- ١١٥- سورة القلم: الآية (١).
- ١١٦- سورة العلق: الآيات (٣-٥).
- ١١٧- عبد العزيز الدالي: الخطاطة، الكتابة العربية، مكتبة الخانجي بمصر. ١٩٨٠ م، ص ٦٨.
- ١١٨- عُرف هذا النوع من الخط أيضاً باسم "الخط القرمطي" نسبة إلى القرامطة. انظر:
Crohmann, A., The Origin and Early Development of Floriated
Küfic, Ars Orientalis, Vol. II. 1957, p. 187;
- محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٦٩.
- ١١٩- شكك "جروهمان" في هذا الصدد في أكثر العلماء تخصصاً في مجال الكتابات العربية، أمثال "فان برشم" و"فييت" و"فلورى"، وذكر على سبيل المثال أن "فان برشم" اعتبر الكتابة المستخدمة في نقوش جامع العطارين أنها كتابة كوفية مزهرة، مع أنه من الواضح أنها من النوع المورق. كما أن "فييت" اعتبر الكتابة على شاهد قبر محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم سجل ٤٢٨٨)، مؤرخ بسنة ٢٤٣هـ، من نوع الكتابة الكوفية المورقة، بينما هى من النوع الكوفى البسيط. وأن "فلورى" فقد اعتبر الكتابة فى إطارات عقود رواق القبلة بالجامع الأزهر، تمثل أحد مظاهر تطور الخط الكوفى المزهر. انظر: Grohmann, A., Op. Cit., p. 184.
- ١٢٠- حمزة حمود حمزة: بحث بعنوان "أصل الظواهر النباتية فى الخط الكوفى"، مجلة المتحف العربى، السنة الثالثة، العدد الثالث، جمادى الأولى، جمادى الآخرة، رجب ١٤٠٨هـ/ يناير، فبراير، مارس ١٩٨٨م، متحف الكويت الوطنى، ص ٣٠.
- ١٢١- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩٨.
- ١٢٢- راجع: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٢٧، ٢١٥، ٢١٦؛ حسن الباشا: باب الحاكم بأمر الله، ص ٥١٧؛ مصطفى عبد الله شبيحة: دراسات فى العمارة والفنون القبطية، ص ١٣٦.
- ١٢٣- راجع: Grohmann, A., Op. Cit., p. 185.
- 124- Ibid., pp. 185-188
- 125- Ibid., p. 188
- 126- للاستزادة، راجع: Ibid., pp. 203 - 209.
- 127- Ibid., p. 209.
- ١٢٨- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩٢، ١٩٣.
- ١٢٩- إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ٢١٠.
- ١٣٠- محمد فهد عبد الله الفخر: تطور الكتابات والنقوش فى الحجاز، ص ٢٦٩.
- ١٣١- المرجع نفسه: ص ٢٧٠.
- ١٣٢- المرجع نفسه: ص ٤٦، ٤٧.
- ١٣٣- راجع: Grohmann, A., Op. Cit., pp. 188-209.

- ١٣٤- راجع: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٠٩. وما بعدها.
- ١٣٥- راجع: حمزة حمود حمزة: المرجع السابق، ص ٣٦، ٣٧.
- ١٣٦- راجع: المرجع نفسه: ص ٣٧.
- ١٣٧- انظر: حسين عبد الرحيم عليوة: الخط، ص ٢٧٧؛ حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٥١٧؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢١٠، ٢١١؛ مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٣٠، ١٣١.
- ١٣٨- انظر: ص () .
- ١٣٩- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢١٢.
- ١٤٠- راجع: Grohmann, A., Op. Cit., pp. 210-213.
- ١٤١- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ج ٣، ص ١٩٢.
- ١٤٢- المرجع نفسه: نفس الجزء والحاشية والصفحة.
- ١٤٣- حمزة حمود حمزة: المرجع السابق، ص ٤٠.
- ١٤٤- حمزة حمود حمزة: المرجع السابق، ص ٤٠.
- ١٤٥- انظر: Grohman, A., Op. Cit., p. 210, fig. 32.
- ١٤٦- حمزة حمود حمزة: المرجع السابق، ص ٤٠.
- ١٤٧- زكي محمد حسن: الخزاف الكتابية في الفن الإسلامي، ص ٢٤٣.
- ١٤٨- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٣٤؛ وانظر: مایسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٤٨.
- ١٤٩- مصطفى عبد الله شبيحة: المرجع السابق، ص ١٣٦.
- 150- Philon, Helen., Early Islamic Ceramics, Figs. 498, 500-502, 505, 506, 508, 513.
- ١٥١- راجع: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤١٤-٤١٦.
- ١٥٢- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٤٥.
- ١٥٣- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٤١؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٤٥، ٤٦.
- 154- Blair, Sheila., Op. Cit., p. 4.
- ١٥٥- سيد حسن صدر الدين: المرجع السابق، ص ١٨٤.
- 156- Blair, Sheila., Op. Cit., p. 5.
- 157- Marçais, G., Op. Cit., p. 111.
- ١٥٨- راجع: منى بدر: أثر الفن السلجوقي على الحضارة والفن في العصرين الأيوبي والمملوكي بمصر، ص ٢٦٦؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٢٦، ٣٢٧.
- ١٥٩- نقلاً عن: Marçais, G., Op. Cit., p. 112.
- ١٦٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص ١٥٧.
- ١٦١- عثمان عثمان إسماعيل: الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، ص ٢٢٤.

- ١٦٢- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
- ١٦٣- المرجع نفسه، ص ٢٤٤.
- ١٦٤- هناك العديد من الطواهر الفنية والمعمارية، انتقلت من شرق العالم الإسلامي إلى غربه، ثم من غربه إلى مصر، وقد أشير إلى ذلك في كثير من مواضع البحث.
- ١٦٥- انظر:
- Flury, S., The Kufic Inscriptions of Kisimazi Mosque, Zanzibar, 500 H. (A.D.1107), the Journal of the Asiatic Society, April, 1992. p. 257.
- 166- Flury, S., Op. Cit., p. 261.
- ١٦٧- عن الصلات بين زنجبار وشيراز، انظر: ص () .
- 168- Flury, S., Op. Cit., pp. 262-263.
- 169- Ibid., p. 264.
- 170- Ibid., p. 264.
- ١٧١- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية، ص ١٥٠.
- ١٧٢- للاستزادة. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٨٣.
- ١٧٣- منى بدر: المرجع السابق، ص ٥٠، ٥١.
- ١٧٤- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٣٧.
- ١٧٥- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢٣٩، ح ٢ من نفس الصفحة.
- ١٧٦- نادية حسن أبو شال: المبخرة في مصر الإسلامية، ص ٩٥.
- ١٧٧- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٢٣٣؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣٦٣.
- 178- Abouseif, Doris., Op. Cit., p. 76.
- ١٧٩- راجع: زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢٠؛ أحمد بن عمر الزيلعي: شواهد القبور، ص ٢٩. وللإستزادة عن استعمال خط الثلث في العصر السلجوقي. راجع: آصلان آبا أوقطاي: المرجع السابق، ص ٤٠؛ منى بدر: المرجع السابق، ص ٥١.
- ١٨٠- أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٢٥؛ وانظر: منى بدر: المرجع السابق، ص ٥١، ٥٠؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٨٢.

المصادر والمراجع
قائمة بالمصادر والمراجع
العربية والأجنبية

أولاً : المصادر التاريخية

- ابن الأثير: (أبو الحسن على بن أبي الكرم- ت ٦٣٠هـ)
- الكامل في التاريخ، من المجلد الثاني إلى المجلد العاشر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.
الإدرسي: (أبو عبد الله محمد بن عبد الله - ت ٥٤٨هـ)
- نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، المجلد الأول والثاني، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، بدون.
الأزرقي: (أبو الوليد محمد عبد الله- ت بعد سنة ٢٤٤هـ)
- أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، جزءان في مجلد واحد، تحقيق رشدي الصالح ملحق، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بدون.
ابن إياس: (محمد بن أحمد الحنفى - ت ٩٣٠هـ)
- بدائع الزهور في وقائع الدهور، الجزء الأول، القسم الأول، تحقيق محمد مصطفى، طبعة ثانية مصورة عن الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
البخارى: (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل - ت ٢٥٦هـ)
- صحيح البخارى، دار إحياء الكتب العربية، بدون.
ابن بشكوال: (أبو القاسم خلف بن عبد الملك- ت ٥٧٨هـ)
- كتاب الصلة، قسمان: القسم الأول، خمسة أجزاء، القسم الثاني، خمسة أجزاء، المكتبة الأندلسية، عدد (٤)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م.
ابن بطوطة: (أبو عبد الله محمد بن إبراهيم اللواتى - ت ٧٢٩هـ)
- رحلة ابن بطوطة، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م.
البكرى: (أبو عبد الله بن عبد العزيز - ت ٤٨٧هـ)
- المغرب في ذكر بلاد أفريقيا والمغرب، نشر دي سادن، الجزائر، ١٩١١م.
البلاذرى: (الإمام أبي الحسن- ت ٢٧٩هـ)
- فتوح البلدان، عنى بمراجعته والتعليق عليه رضوان محمد رضوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.
البلوى: (أبو محمد عبد الله بن محمد المدينى- من علماء ق ٣هـ)
- سيرة أحمد بن طولون، تحقيق محمد كرد على، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، بدون.
ابن تغرى بردى: (جمال الدين أبى المحاسن - ت ٨٢٤هـ)
- النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، الجزء الرابع، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، بدون.
الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر- ت ٢٥٥هـ)
- التبصرة بالتجارة، فى وصف ما يستظرف فى البلدان من الأمتعة الرفيعة، والأعلاق النفيسة والجواهر الثمينة، الطبعة الثانية، تحقيق حسن حنى عبد الوهاب التونسى، المطبعة الرحمانية بمصر، ١٩٣٥م.
ابن جبير: (أبو الحسين محمد بن أحمد الأندلسى- ت ٦١٤هـ)
- رحلة ابن جبير، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، دار الكتاب المصرى، القاهرة، بدون.

- الحجاري: (عبد الله بن إبراهيم وآخرون)
- النجوم الزاهرة في حلى حضرة القاهرة - القسم الخاص بالقاهرة من كتاب - المغرب في حلى
المغرب، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠ م.
- الجوزى: (أبو على منصور العزیزی - ق ٤هـ)
- سيرة الأستاذ جوزر وبه توقيعات الأئمة الفاطميين، تقديم وتحقيق د. كامل حسين. د. محمد
عبد الهادي شعيرة، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون.
ابن حوقل: (أبو القاسم بن حوقل النصيبی - ت ٣٨٠هـ)
- صورة الأرض، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون.
ابن خرداذبة: (أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله - ت ٣٠٠هـ)
- المسالك والممالك، دار صادر، بيروت، بدون.
ابن خلدون: (عبد الرحمن - ت ٨٠٨هـ)
- تاريخ العلامة ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن
عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر، المقدمة (المجلد الأول)، الطبعة الثالثة، مكتبة المدرسة ودار
الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٧ م، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت،
١٩٩٢ م.
- ابن خلكان: (أبو العباس شمس الدين أحمد - ت ٦٨١هـ)
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، الجزء الثالث والخامس، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة،
بيروت، بدون.
- الدباغ: (عبد الرحمن بن محمد الأنصاري الأسيدى - ت ٦٩٦هـ)
- معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان، أكمله وعلق عليه أبو الفضل أبو القاسم بن عيسى بن
نانجي التنوخى (٨٣٩هـ)، تحقيق الأحمدي أبو النور ومحمد ماضور، الجزء الثاني، مكتبة
الخانجي بمصر، المكتبة العتيقة بتونس، بدون.
- ابن دقماق: (إبراهيم بن محمد بن أيدير العلاني - ت ٨٠٩هـ)
- كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار في تاريخ مصر وجغرافيتها، الجزء الرابع والخامس،
قسمان في مجلد واحد، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى في دار الآفاق الجديدة، دار الآفاق
الجديدة، بيروت، بدون.
- الجوهر الثمين في سير الخلفاء والملوك والسلاطين، تحقيق د. سعيد عبد الفتاح عاشور، الكتاب
التاسع والثلاثون من التراث الإسلامى، مركز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى، كلية
الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، بدون.
- الدوادارى: (أبو بكر بن عبد الله بن أيك - من علماء أواسط ق ٨هـ)
- كنز الدرر وجامع الغرر، الجزء السادس، الدرر المضيئة في أخبار الدولة الفاطمية، تحقيق صلاح
الدين المنجد، القاهرة، ١٩٦١ م.
- ابن الزبير: (القاضى الرشيد - ق ٥هـ)
- الدخائر والتحف، تحقيق د. محمد حميد الله، الكويت، ١٩٥٩ م.

- الزركشى : (محمد بن عبد الله - ت ٧٩٤هـ)
- إعلام الساجد بأحكام المساجد، تحقيق أبو الوفاء مصطفى المراغى، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، الكتاب الخامس، القاهرة، ١٣٨٤هـ.
- ابن سعيد الأندلسى: (ت ٦٨٥هـ)
- المغرب فى حلى المغرب، تحقيق د. زكى محمد حسن وآخرون، الجزء الأول من القسم الخاص بمصر، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٣م.
- أبو شامة : (شهاب الدين أبى محمد عبد الرحمن المقدسى - ت ٦٦٥هـ)
- الروضتين فى أخبار الدولتين، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، بدون.
- الاصطخرى: (أبو اسحاق إبراهيم بن محمد الفارسى - ت فى ق ٤هـ)
- مسالك المسالك - وهو معول على كتاب صور الأقاليم للشيخ أبى زيد أحمد بن سهل البلخى، ازنتشارات كتابخانه صدر، ١٩٢٧م.
- ابن الصيرفى: (أمين الدين تاج الرئاسة أبى القاسم على بن منجب بن سليمان - ت ٥٤٢هـ)
- الإشارة إلى من نال الوزارة، تحقيق عبد الله مخلص، المعهد العلمى الفرنسى، القاهرة، ١٩٢٤م.
- ابن ظافر: (جمال الدين أبو الحسن على - ت ٦١٢هـ)
- أخبار الدولة المنقطعة، دراسة تحليلية للقسم الخاص بالفاطميين مع مقدمة وتعليق أندريه فريد، مجموعة نصوص عربية ودراسات إسلامية، المجلد الثانى عشر، مطبوعات المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٧٢م.
- ابن عبد الحكم : (أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله - ت ٢٥٧هـ)
- فتوح مصر وأخبارها، طبعة ليدن، ١٩٢٠م.
- ابن عبد الظاهر: (ت ٩٦٢هـ)
- الروضة البهية الزاهرة فى خطط المعزية القاهرة، حققه وقدم له وعلق عليه د. أيمن فؤاد سيد، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
- العينى : (بدر الدين - ت ٨٥٥هـ)
- السيف المهند فى سيرة الملك المؤيد "شيخ المحموى"، حققه وقدم له فهم محمد شلتوت، دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
- ابن فضلان: (أحمد بن فضلان بن العباس - ت فى النصف الأول من ق ٤هـ)
- رسالة ابن فضلان فى وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة سنة ٣٠٩هـ / ٩٢١م.
- تحقيق د. سامى الدهان، الطبعة الثانية، مكتبة الثقافة العالمية، بيروت، ١٩٨٢م.
- القزوينى: (زكريا بن محمد بن محمود - ت ٦٨٢هـ)
- آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت، بدون.
- القلقشندي : (أحمد بن على - ت ٨٢١هـ)
- صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، شرحه وعلق عليه وقابل نصوصه: محمد حسين شمس الدين.
- الأجزاء من الأول إلى الخامس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

- الكندى : (أبو عمر محمد بن يوسف - ت ٣٥٠هـ)
 - الولاة والقضاة، بيروت، ١٩٠٨م.
- ابن الكندى : (عمر بن محمد بن يوسف - كان على قيد الحياة فى النصف الثانى من ق ٤هـ)
 - فضائل مصر المحروسة، تحقيق د. على محمد عمر، طبعة خاصة من مكتبة الخانجى لمكتبة الأسرة بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ابن المأمون: (الأمير جمال الدين أبو على موسى بن المأمون البطائنى - ت ٥٨٨هـ)
 - نصوص من أخبار مصر، تحقيق أيمن فؤاد سيد، المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٨٣م.
- المراكشى : (عبد الواحد - ت ٦٤٧هـ)
 - المعجب فى تلخيص أخبار المغرب، تحقيق د. محمد زينهم محمد عزب، دار الفرجانى للنشر والتوزيع، القاهرة، بدون.
- المراكشى : (ابن عذارى - ت ٦٩٥هـ)
 - البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب، الجزء الأول: تاريخ أفريقيا والمغرب من الفتح إلى القرن الرابع الهجرى، الجزء الثانى: تاريخ الأندلس من الفتح إلى القرن الرابع الهجرى، تحقيق كولان، ج. س. ولفى بروفسال، دار الثقافة، بيروت، بدون.
- المسبحى: (محمد عبيد الله - ت ٤٢٠هـ)
 - أخبار مصر فى سنتين (٤١٤-٤١٥هـ)، تحقيق وليم، ج. ميلورد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م.
- الجزء الأربعون من أخبار مصر، الجزء الثانى، القسم الأدبى، تحقيق د. حسين نصار، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٨٤م.
- المسعودى: (أبو الحسن على بن الحسين بن على - ت ٣٤٦هـ)
 - مروج الذهب ومعادن الجوهر، الطبعة الثانية، تحقيق يوسف أسعد داغر، أربعة أجزاء فى مجلدين، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٣م.
- المغبرى : (سعيد بن على)
 - جبهة الأخبار فى تاريخ زنجبار، تحقيق محمد على الصليبي، الطبعة الثالثة، وزارة التراث القومى والثقافة، عُمان، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.
- المقدسى: (شمس الدين أبو عبد الله محمد - ت ٣٨٢هـ)
 - أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، الطبعة الثالثة، مكتبة مذبولى، القاهرة، ١٩٩١م.
- المقريزى: (تقى الدين أبى العباس أحمد - ت ٨٤٥هـ)
 - المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، جزءان، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٥٣م.
- السلوك لمعرفة دول الملوك، الجزء الأول، القسم الثانى، صححه ووضع حواشيه محمد مصطفى زيادة، الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧م.
- اتعاط الحنفا بأخبار الأئمة الفاطمية الخلفاء، الجزء الأول، تحقيق د. جمال الدين الشيال.
 المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، الكتاب الثانى عشر، القاهرة،

- ١٩٦٧م، الجزء الثانى. تحقيق د. محمد حلمى محمد أحمد. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، الكتاب الثانى عشر، القاهرة، ١٩٧١م، الجزء الثالث. تحقيق د. محمد حلمى محمد أحمد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى. الكتاب الثانى عشر، القاهرة، ١٩٧٣م.
- ابن ممتلى : (الأسعد شرف الدين أبو المكارم - ت ٦٠٦م)
- قوانين الدواوين، جمعه وحققه عزيز سوريال عطية، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١م.
- ابن منقذ : (أسامة - ت ٥٨٤هـ)
- الاعتبار، تحقيق وتقديم قاسم السمراوى، مؤسسة دار الأصاله للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ١٩٨٧م.
- ابن ميسر : (تاج الدين محمد بن على بن يوسف - ت ٦٧٧هـ)
- المنتقى من أخبار مصر، انتقاه: تقى الدين أحمد بن على المقرئى (ت ٨٤٥هـ) حققه وكتب مقدمته وحواشيه ووضع فهرسه: أيمن فؤاد سيد، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، بدون.
- ناصر خسرو علوى : (ت ٤٨١هـ)
- سفرنامه، ترجمة د. يحيى الخشاب، الألف كتاب الثانى، العدد (١٢٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- الناصرى : (أبو العباس أحمد بن خالد - ت ١٣١٥هـ)
- الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، الجزء الأول، تحقيق وتعليق جعفر الناصرى ومحمد الناصرى، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٥٤م.
- ابن النديم : (محمد بن اسحق - ت ٣٨٥هـ)
- الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، بدون.
- النرخسى : (أبو بكر محمد بن جعفر - ت ٣٤٨هـ)
- تاريخ بخارى، عربه عن الفارسية وقدم له وحققه وعلق عليه د. أمين عبد المجيد بدوى ونصر الله مبشر الطرازى، الطبعة الثالثة، سلسلة ذخائر العرب، العدد (٤٠)، القاهرة، ١٩٩٣م.
- النعمان : (القاضى النعمان بن محمد - ت ٣٦٣هـ)
- دعائم الإسلام وذكر الحلال والحرام، والقضايا والأحكام عن أهل نبيت رسول الله عليه وعليهم أفضل السلام، (١) تحقيق أصف بن على أصغر فيضى، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.
- المجالس والمسائرات، تحقيق الحبيب الفقى، إبراهيم شيوخ، محمد اليعلاوى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، ١٩٧٨م.
- النووى : (الإمام أبى زكريا يحيى بن شرف - ت ٦٧٦هـ)
- رياض الصالحين، دار الحديث، القاهرة، بدون.
- النويرى : (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب - ت ٧٣٣هـ)
- نهاية الأرب فى فنون الأدب، الجزء السادس والعشرون، تحقيق محمد فوزى العنتيل، الهيئة

- المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، الجزء الثامن والعشرون، تحقيق د. محمد محمد أمين.
د. محمد حلمي محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ابن واصل : (جمال الدين محمد بن سالم - ت ٦٩٧هـ)
- مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، الجزء الأول، تحقيق د. جمال الدين الشيال، مطبعة جامعة
فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٣م.
- وليم الصوري :
- الحروب الصليبية، ترجمة حسن حبشي، الجزءان الأول والرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
سلسلة تاريخ المصريين، الجزء الأول، عدد (٤٥)، سنة ١٩٩١م، الجزء الثاني، عدد (٧٧)، سنة
١٩٩٥م.
- ياقوت الحموى : (شهاب الدين أبو عبد الله ت ٦٢٦هـ)
- معجم البلدان، خمسة أجزاء، دار صادر، بيروت، بدون.
- ثانياً : المراجع العربية :**
- آمال العمرى (دكتورة):**
- بحث بعنوان "دراسة لزخارف على لوح من الرخام عثر عليه في مدرسة صرغتمش"، مجلة كلية
الآثار، جامعة القاهرة، العدد الأول، ١٩٧٥م.
- بحث بعنوان "صحن من الفضة من العصر الفاطمي"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثاني،
١٩٨٠م، هيئة الآثار المصرية، قطاع المتاحف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة،
١٩٨٢م.
- زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولوني (مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)،
حوليات هيئة الآثار المصرية، البحوث والوثائق الإسلامية - ٤ - هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٦م.
- بحث بعنوان "دراسة على تحفيتين جديدتين من الزجاج بمتحفى الفنون الجميلة ببوسطن،
وبروكلين بالولايات المتحدة الأمريكية"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثالث، القاهرة،
١٩٨٨م.
- بحث بعنوان "دراسة على قطعتين جديدتين من النسيج بمتحف الفن الإسلامي"، دراسات
آثارية إسلامية، المجلد الرابع، القاهرة، ١٩٩١م.
- إبراهيم أحمد العدوى (دكتور):**
- بحث بعنوان "نشاط أساطيل الدول العربية في شرقى البحر المتوسط"، مجلة المجلة، العدد
(١٩)، السنة الثانية، يولية، ١٩٥٨م.
- إبراهيم جمعة (دكتور):**
- دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع
دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى، دار الفكر العربى، بدون.
- بحث بعنوان "الفن الإسلامى المصرى وتراث المسيحية فيه"، مجلة الكتاب، الجزء الثالث،
المجلد الثالث، بدون.
- قصة الكتابة العربية، سلسلة إقرأ، العدد (٥٣)، دار المعارف بمصر، بدون.

إبراهيم شبوح:

- بحث بعنوان "بعض ملاحظات على خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثيرها بحركات إصلاح الكتابة"، ألفتها القاهرة، ١٩٦٩م.

إبراهيم ضمرة:

- الخط العربي جذوره وتطوره، الطبعة الثالثة، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٨م.

إبراهيم على طرخان (دكتور):

- بحث بعنوان "الإسلام والممالك الإسلامية بالحبشة في العصور الوسطى"، المجلة التاريخية المصرية، المجلد الثامن، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، ١٩٥٩م.

- دولة مالي الإسلامية، دراسات في التاريخ القومي الإفريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.

إبراهيم محمد الجمل:

- بحث بعنوان "جامع عمرو بن العاص" مساجد ومعاهد، سلسلة كتاب الشعب، العدد (٥٧)، مطابع الشعب، ١٩٦٠م.

أبو الحمد محمود فرغلي (دكتور):

- التصوير الإسلامي، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩١م.

أبو بكر إسماعيل محمد ميقا (دكتور):

- بحث بعنوان "تاريخ الثقافة الإسلامية والتعليم في السودان الغربي - أفريقيا الغربية - من القرن الرابع الهجري حتى مطلع القرن الثالث عشر"، الدارة، العدد الثاني، السنة التاسعة عشر، المحرم - صفر - ربيع الأول، الرياض، ١٤١٤هـ.

أبو صالح الألفي:

- موجز تاريخ الفن العام، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م.

- الفن الإسلامي، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، بدون.

أبو المعالي أطهر المباركى (القاضى):

- الفتوحات الإسلامية في الهند أو العقد الثمين في فتوح الهند ومن ورد فيها من الصحابة والتابعين، نشره أبناء مولوى محمد بن غلام رسول السورتى، جاملى محلة بمبىء نمرة ٣ - ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.

أحمد الطوخى (دكتور):

- مصر والأندلس، دراسة في العلاقات السياسية والعلمية والاقتصادية والفنية (٩١هـ/٧١١م - ٦٤٨هـ/١٢٥٠م)، مركز الدلتا للطباعة، أسبورتنج، ١٩٨٨م.

أحمد السيد الصاوى (دكتور):

- مجاعات مصر الفاطمية، أسباب ونتائج، دار التضامن، بيروت، ١٩٨٨م.

أحمد أمين:

فجر الإسلام سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

- ضحى الإسلام، الجزء الأول، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
- أحمد تيمور:
- التصوير عند العرب، أخرجه وزاد عليه الدراسات الفنية والتعليقات د. زكى محمد حسن. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢م.
- أحمد دراج (دكتور):
- بحث بعنوان "الوثائق العربية المحفوظة فى دور الأرشيف الأوربية (مصر الإسلامية)". أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس - أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.
- أحمد عبد الرازق (دكتور):
- بحث بعنوان "وسائل التسلية عند المسلمين"، دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
- أحمد بن عمر الزيلعى (دكتور):
- شواهد القبور فى دار الآثار الإسلامية بالكويت، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ١٩٨٩م.
- أحمد فخرى (دكتور):
- بحث بعنوان "بين مصر وإيران منذ أقدم العصور حتى ظهور الإسلام"، دراسات فى الفن الفارسى، كتاب تذكارى احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م.
- دراسات فى تاريخ الشرق القديم، مصر والعراق - سوريا - اليمن - إيران، مختارات من الوثائق التاريخية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون.
- أحمد فكرى (دكتور):
- مسجد القيروان، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٩٣٦م.
- بحث بعنوان "مسجد الزيتونة فى تونس - بحث أثرى"، المجلة التاريخية المصرية، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، المجلد الرابع، العدد الثانى، مايو ١٩٥٢م.
- بحث بعنوان "عوامل الوحدة فى الآثار الإسلامية بالبلاد العربية"، دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م.
- مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦١م.
- مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى، دار المعارف، القاهرة، بدون.
- أحمد قاسم جمعة (دكتور):
- بحث بعنوان "أهم التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين العراق والمغرب العربى فى العصر الإسلامى"، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد التاسع، ١ - أيلول، ١٩٧٨م.
- أحمد محمود الساداتى (دكتور):
- تاريخ الدولة الإسلامية بآسيا وحضارتها، شبه القارة الهندية الباكستانية وبنجلادش - إيران - بلاد ما وراء النهر (بخارى الكبرى أو التركستان) - أفغانستان - تركيا، مكتبة نهضة الشرق.

القاهرة، ١٩٨٧م.

أحمد مختار العبادى (دكتور):

- بحث بعنوان "سياسة الفاطميين نحو المغرب والأندلس"، صحيفة معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد، المجلد الخامس، مدريد، ١٩٥٧م.

- بحث بعنوان "الحياة الاقتصادية فى الدولة الإسلامية"، دراسات فى تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.

أحمد ممدوح حمدى:

- معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامى، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٥٩م.

- بحث بعنوان "الطراز الأيوبي فى مصر"، المؤتمر الخامس للآثار فى البلاد العربية، القاهرة، ١٩٦٩م.

أحمد ممدوح حمدى وآخرون:

- معرض الفن الإسلامى فى مصر ٣٥٨-٩٢٣هـ / ١٥١٧-١٦٦٩م، القاهرة، ١٩٦٩م.

اعتماد يوسف القصيرى (دكتورة):

- بحث بعنوان "الزخارف النباتية من الأرابسك إلى الرقش العربى"، مجلة المتحف العربى، العدد الثانى، السنة الثالثة، الكويت، ١٩٨٢م.

المنجى النيفر:

- الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء، الشركة التونسية للتوزيع، بدون.

أمين مدنى:

- العرب فى أحقاب التاريخ وجغرافيته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م.

أمينة أحمد الشورى (دكتورة):

- رؤية الرحالة المسلمين للأحوال المالية والاقتصادية لمصر فى العصر الفاطمى (٣٥٨-٥٦٧هـ /

٩٦٩-١١٧١م)، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٧٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

١٩٩٤م.

أنور الرفاعى:

- تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٧م.

أيمن فؤاد سيد (دكتور):

- الدولة الفاطمية فى مصر، تفسير جديد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م.

بشر فارس:

- سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٥٢م.

بلقيس محسن هادى:

- تاريخ الفن العربى الإسلامى. وزارة التعليم العالى والبحث العلمى، جامعة بغداد، ١٩٩٠م.

تقى الدباغ (دكتور):

بحث بعنوان "العراق فى عصور ما قبل التاريخ"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.

ثروت عكاشة (دكتور):

- الفن المصرى القديم. تاريخ الفن - ٢- النحت والتصوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م.
- الفن العراقى، سومر وبابل وآشور، سلسلة تاريخ الفن (٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بدون.
- الفن الرومانى، تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، الجزء العاشر، المجلد الثانى (التصوير)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بدون.

ثناء عبد الرحمن بلال:

- الملابس فى العصرين القبطى والإسلامى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٢-١٩٨٣م.
- جمال الدين الشيال (دكتور):

- بحث بعنوان "الصلات الثقافية بين المغرب والإسكندرية فى العصر الإسلامى"، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، المجلد الخامس عشر، ١٩٦١م، مطبعة جامعة الإسكندرية، ١٩٦٢م.
- تاريخ مصر الإسلامية، الجزء الأول، من الفتح العربى إلى نهاية العصر الفاطمى، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٢م.

جرجى زيدان:

- العرب قبل الإسلام، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، مطبعة الهلال، ١٩٣٩م.
- تاريخ التمدن الإسلامى، خمسة أجزاء فى مجلدين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون.
- جمال محمد محرز (دكتور):

- بحث بعنوان "فضل مصر على صناعة السجاد فى أسبانيا"، مجلة المجلة، العدد الحادى عشر، نوفمبر، ١٩٥٧م.
- بحث بعنوان "المعادن الإيرانية فى المتحف الإسلامى"، دراسات فى الفن الفارسى، كتاب تذكارى احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م.
- بحث بعنوان "التصوير الإسلامى فى الأندلس وعلاقته بالتصوير المصرى"، دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م.

جواد على:

- المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٠م.

حامد العجايبى:

- بحث بعنوان "الفن الإسلامى، أسسه المشتركة، مضامينه وأشكاله"، أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى استانبول، أبريل - نيسان ١٩٨٣م، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩م.

حامد زيان غانم (دكتور):

- الصراع السياسى والعسكرى بين القوى الإسلامية زمن الحروب الصليبية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م.

حسن إبراهيم حسن (دكتور)، طه أحمد شرف (دكتور):

- المعز لدين الله إمام الشيعة الإسماعيلية ومؤسس الدولة الفاطمية في مصر. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧م.

حسن إبراهيم حسن (دكتور):

- بحث بعنوان "كافور الإخشيدى"، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، الجزء الأول، المجلد السادس، مايو ١٩٤٢م، الطبعة الثانية، ١٩٥٣م.

- تاريخ الدولة الفاطمية في المغرب ومصر وسورية وبلاد العرب. الطبعة الثانية من كتاب "الفاطميون في مصر"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م.

- تاريخ الإسلام السياسى والدينى والثقافى والاجتماعى. الجزء الثانى، العصر العباسى الأول فى الشرق ومصر والمغرب والأندلس ١٣٢-٢٣٢هـ / ٧٤٩-٨٤٧م، الطبعة السابعة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م.

- انتشار الإسلام فى القارة الأفريقية، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م.

حسن أحمد محمود (دكتور):

- حضارة مصر الإسلامية - العصر الطولونى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م.

- الإسلام فى آسيا الوسطى (بين الفتحين العربى والتركى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.

حسن الباشا (دكتور):

- تاريخ الفن فى العراق القديم، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٦م.

- بحث بعنوان "طبق من الخزف باسم (غبين) مولى الحاكم بأمر الله"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٦م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٨م.

- بحث بعنوان "تطور الخط العربى فى الإسلام"، مجلة منبر الإسلام، العدد (٨)، السنة (١٩)، يناير، ١٩٦٢م.

- الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ثلاثة أجزاء، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥م.

- (الأبحاث) "إبريق مروان بن محمد"، - "البللور الصخرى"، - "باب الحاكم بأمر الله"، - "بنو المعلم"، - "التصوير"، - "جامع ابن طولون"، - "جامع عمرو بن العاص"، - "قبل أن تكون القاهرة"، - "وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة". القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م.

- فنون التصوير الإسلامى فى مصر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣م.

- بحث بعنوان "أثر العروبة والإسلام فى نشأة فنون العمارة والزخرفة الإسلامية"، الدارة، العدد الرابع، السنة الأولى. الرياض. ذو الحجة ١٣٩٥هـ / ديسمبر ١٩٧٥م.

- بحث بعنوان "أصول الحضارة الإسلامية"، الدارة. العدد الأول، الرياض. ربيع الأول ١٣٩٥هـ / مارس ١٩٧٥م.

- الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م.

- دراسات فى الحضارة الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٥م.
- قاعة بحث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٨م.
- التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة، بدون.
- حسن حلاق (دكتور):
- بحث بعنوان "فنون النحت والنقش والتصوير"، تاريخ العلوم عند العرب لعمر فروخ وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٠م.
- حسن خضيرى أحمد (دكتور):
- علاقات الفاطميين فى مصر بدول المغرب (٣٦٢-٥٦٧هـ / ٩٧٣-١١٧١م)، مكتبة مدبولى، القاهرة، بدون.
- حسن عبد الوهاب:
- بحث بعنوان "توقعات الصناع على آثار مصر الإسلامية"، مجلة المجمع العلمى المصرى، المجلد (٣٦)، سنة ١٩٥٣-١٩٥٤م.
- بحث بعنوان "الآثار المنقولة والمنتحلة فى العمارة الإسلامية"، محاضرة أقيمت بالمجمع العلمى المصرى، فى جلسة ٢٨ شعبان ١٣٧٥هـ / ١٩ أبريل ١٩٥٦م.
- بحث بعنوان "الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة"، دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م.
- تاريخ المساجد الأثرية فى القاهرة، الجزء الأول، الطبعة الثانية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- بحث بعنوان "التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر"، التاريخ والآثار، الحلقة الدراسية الأولى ٤-٩ من فبراير سنة ١٩٦١م، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، بدون.
- حسن على حسن (دكتور):
- الحياة الدينية فى المغرب (القرن الثالث الهجرى)، القاهرة، ١٩٨٥م.
- حسن محمد الهوارى:
- بحث بعنوان "المنسوجات الأموية والعباسية، ماهى مميزاتها وما بقى منها"، مجلة المجلة، الجزء السابع، المجلد (٤٣)، بدون.
- بحث بعنوان "أقدم دار إسلامية فى مصر من عهد الدولة الطولونية"، مجلة الهندسة، العدد (٨)، ٩، ١٠، سنة (١٥)، أكتوبر، ١٩٣٥م.
- حسنى محمد نويصر (دكتور):
- الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشروق، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.
- حسين محمد ربيع (دكتور):
- تاريخ الدولة البيزنطية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.
- حسين أمين (دكتور):
- بحث بعنوان "تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق فى العصور الإسلامية"، مجلة كلية

- الآثار، جامعة القاهرة، الجزء الأول. عدد خاص بعنوان "الكتاب الذهبى للاحتفال الخمسينى بالدراسات الآثارية بجامعة القاهرة"، القاهرة، ١٩٧٨م.
- حسين عبد الرحيم عليوة (دكتور):
- (الأبحاث) "الخط"، - "قطر الندى"، - "المعادن"، "القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م.
 - بحث بعنوان "المكان فى الفن الإسلامى"، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد الثامن، مايو، ١٩٨١م.
- حسين مجيب المصرى (دكتور):
- بحث بعنوان "أثر الفرس فى الحضارة الإسلامية"، دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٥٨م.
- حسين مؤنس (دكتور):
- بحث بعنوان "تطور العمارة الإسلامية فى الأندلس"، حويلات كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، مايو ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥١م.
 - المساجد، عالم المعرفة، العدد (٣٧)، الكويت، صفر - ربيع الأول، يناير ١٩٨١م.
 - أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربى، القاهرة، ١٩٨٧م.
 - مصر ورسالتها، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- حسين نصار (دكتور):
- بحث بعنوان "دولة مهملة فى تاريخ مصر الإسلامية"، مجلة المجلة، العدد الثالث، مارس، ١٩٥٧م.
- حكمت عبد الكريم فريحات (دكتورة)، إبراهيم ياسين الخطيب:
- مدخل إلى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٩م.
- حمود بن ضاوى (دكتور):
- شمال الحجاز، الجزء الأول، الآثار، الطبعة الثالثة، العصر الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م.
- خالد الجار (دكتور):
- لمحات عن الفن العراقى، بغداد، بدون.
- خليل يحيى نامى:
- بحث بعنوان "أصل الخط العربى وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام"، مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، المجلد الثالث، الجزء الأول، مايو ١٩٣٥م.
- راشد البراوى (دكتور):
- حالة مصر الاقتصادية فى عهد الفاطميين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون.
- ربيع حامد خليفة (دكتور):
- الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م.

زاهر رياض (دكتور):

- شمال أفريقيا في العصور الوسطى. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ١٩٨١م.

زكى محمد حسن (دكتور):

- التصوير في الإسلام عند الفرس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦م.

- بحث بعنوان "إيران مفاخرها وفنونها"، مجلة المقتطف، مايو، ١٩٣٨م.

- بحث بعنوان "بعض التأثيرات القبطية في الفنون الإسلامية"، المجلة الجديدة، العدد الثالث، السنة السابعة، مارس، ١٩٣٨م.

- الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٠م.

- الصين وفنون الإسلام، مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية، القاهرة، ١٩٤١م.

- بحث بعنوان "الطراز الأموى في الفنون الإسلامية"، مجلة الكتاب، المجلد الأول، الجزء الثالث، السنة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر، أبريل، ١٩٦٤م.

- بحث بعنوان "الزخارف الكتابية في الفن الإسلامى"، مجلة الكتاب، المجلد الأول، الجزء الثالث، السنة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر، محرم ١٣٦٥هـ/ يناير ١٩٤٦م.

- بحث بعنوان "تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، ديسمبر ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥١م.

- بحث بعنوان "نقد لكتاب:

Ernst Kühnel., The Catalogue of Dated Tiraz Fabrics, Washington, D. C. National Publishing Company, 1952.

مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع، الجزء الثانى، ١٩٥٢م.

- أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، ١٩٥٦م.

- كنوز الفاطميين، دار الرائد العربى، بيروت، ١٩٨١م.

- الفن الإسلامى فى مصر، من الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.

- فنون الإسلام، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون.

زياد محمد عبد العال جبالى (دكتور):

- بحث بعنوان "حضارة القاهرة من خلال شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمى"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الحادى والعشرون، الجزء الأول، مارس ١٩٩٨.

سامى أحمد عبد الحليم (دكتور):

- المنسوجات الأثرية القبطية والإسلامية- المحفوظة فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة- مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٠م.

سحر سليم الهنيدى:

- بحث بعنوان "نظرة فى تكوين الخط العربى"، مجلة المتحف العربى، الكويت، العدد الرابع، السنة الثانية، ١٩٨٢م.

- سحر عبد العزيز سالم (دكتورة):
- بحث بعنوان "دور الطراز في الأندلس في عصر دولة بني أمية"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السابع عشر، يناير، ١٩٩٥م.
 - سعاد ماهر (دكتورة):
 - بحث بعنوان "خزف الرقة"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الثاني، ديسمبر، ١٩٥٤م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٥م.
 - بحث بعنوان "أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- أبريل، الجزء الثاني، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.
 - مساجد مصر وأبوابها الصالحون، الجزء الأول والثاني، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٦م.
 - مدينة أسوان وآثارها في العصر الإسلامي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م.
 - الفن القبطي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م.
 - النسيج الإسلامي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م.
 - بحث بعنوان "الفنون الزخرفية"، دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجري، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
 - الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
 - الحصر في الفن الإسلامي، القاهرة، ١٩٩٢م.
 - أسطورة شجرة الحياة والحضارة الإسلامية، مطبعة المعرفة، القاهرة، بدون.
 - مشهد الإمام على في النجف وما به من الهدايا والتحف، دار المعارف بمصر، بدون.
 - سعاد ماهر (دكتورة) وحشمت مسيحة:
 - منسوجات المتحف القبطي - الجناح الجديد - ٢ - قسم المنسوجات، مصلحة الآثار، المتحف القبطي، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٧م.
 - سعد الخادم:
 - الفنون الشعبية في النوبة، المكتبة الثقافية، العدد (١٥٥)، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة، ١٥ أبريل، سنة ١٩٦٦م.
 - فن الخزف، سلسلة كتابك، العدد (٩٤)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.
 - الأزياء الشعبية والفنون الشعبية في النوبة، مكتبة الدراسات الشعبية، العدد (١٩)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧م.
 - سعد زغلول عبد الحميد (دكتور):
 - بحث بعنوان "الحياة الفنية"، دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.
 - العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، بدون.

سعد عبد العزيز الراشد:

- بحث بعنوان "الآثار الإسلامية في الجزيرة العربية في عهد الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين (رضي الله عنهم)"، في الجزيرة العربية في عصر الرسول والخلفاء الراشدين. دراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثالث، الجزء الثاني، جامعة الملك سعود، ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م.

سعد محمد حذيفة الغامدي (دكتور):

- بحث بعنوان "الفتح الإسلامي لبلاد وادي السند". حوليات كلية الآداب جامعة الكويت. لحوالية التاسعة، الرسالة الثانية والخمسون، ١٤٠٨-١٤٠٩هـ / ١٩٨٧-١٩٨٨م.

سعيد حامد الصدر:

- الخزف، وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤٨م.

سعيد عد الفتاح عاشور (دكتور):

- أوروبا العصور الوسطى، الجزء الأول، التاريخ السياسي، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦م.

- بحث بعنوان "الحياة الاجتماعية في الدولة الإسلامية"، دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.

سعيد مغاوري محمد (دكتور):

- البرديات العربية في مصر الإسلامية، مكتبة الشباب، العدد (٤٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس، ١٩٩٦م.

سلام شافعي محمود (دكتور):

- أهل الدمة في مصر في العصر الفاطمي الثاني والعصر الأيوبي (٤٦٧-٦٤٨هـ / ١٠٧٤-١٢٥٠م)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

سلطان المعاني (دكتور):

- بحث بعنوان "النقوش الدفينة عند الأنباط"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير، ١٩٩٤م.

سليمان مصطفى زيس:

- بحث بعنوان "إلمامة عن أحوال القاهرة الاقتصادية وعلاقتها مع الخارج في عهد الفاطميين"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.

- بحث بعنوان "القبة التونسية"، دراسات في الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م.

- بحث بعنوان "آثار تونس"، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية، تونس ١٨-٢٩ مايو (آيار)، ١٩٦٣م، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

- بحث بعنوان "المحارب في العمارة الدينية بالمغرب الإسلامي"، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية، تونس ١٨-٢٩ مايو (آيار)، ١٩٦٣م، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

سليم عادل عبد الحق:

- كنوز متحف دمشق الوطني. مطبوعات المديرية العامة للآثار والمتاحف، مطبعة البرقي، دمشق.
١٩٥٩م.

سهيلة ياسين الجبوري:

- أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، بغداد، ١٩٧٧م.

سيد أحمد علي الناصري (دكتور):

- الروم والمشرق العربي، مركز النشر لجامعة القاهرة، ١٩٩٣م.

السيد الباز العريني (دكتور):

- الحضارة والنظم الأوربية في العصور الوسطى، القسم الأول، دار النهضة العربية، بيروت، بدون.

- تاريخ أوروبا العصور الوسطى، دار النهضة العربية، بيروت، بدون.

السيد طه أبو سديرة (دكتور):

- الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي (٢٠-٥٦٧هـ/٦٤١-١١٧١م)، سلسلة الألف كتاب الثاني، العدد (٩٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،
١٩٩١م.

السيد عبد العزيز سالم (دكتور):

- قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس (دراسة تاريخية، عمرانية، أثرية في العصر الإسلامي)،

جزءان، دار النهضة العربية، بيروت، الجزء الأول. ١٩٧١م، الجزء الثاني، ١٩٧٢م.

- تاريخ مدينة المرية الإسلامية قاعدة أسطول الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، ١٩٨٤م.

- التاريخ والمؤرخون العرب، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

- (الأبحاث) "البحرية المصرية في العصر الفاطمي"، - "التأثيرات العراقية في البناء الحضاري

الأندلسي في عصر الدولة الأموية"، - "التجارة البحرية في الخليج في صدر الإسلام"، - "تجارة

الأندلس مع العراق والخليج العربي في العصر العباسي". بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة

والآثار، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م، - "الآثار الإسلامية في ديار سانت

كاترين بطور سين"، - "التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة".

- "العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها"، - "بعض التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية

الإسلامية"، - "روائع الآثار الإسلامية بجمهورية الجزائر"، - "مساجد الشام"، - "من جديد حول

التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية". بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة

والآثار، القسم الثاني، دار الغرب اللبناني، بيروت، ١٩٩٢م.

- دراسات في تاريخ العرب، تاريخ الدولة العربية. الجزء الثاني، مؤسسة شباب الجامعة.

الإسكندرية، بدون.

- تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، بدون.

- المآذن المصرية، نظرة عامة عن أصولها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني، مؤسسة

شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، بدون.

السيد محمد يوسف (دكتور):

- بحث بعنوان "علاقات العرب التجارية بالهند منذ أقدم العصور إلى القرن الرابع الهجري"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الخامس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٣م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٣م.

سيدة إسماعيل كاشف (دكتورة):

- بحث بعنوان "علاقة الصين بديار الإسلام"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الأول، ١٩٧٥م.

- مصر في عصر الإخشيديين، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٣٩)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.

- بحث بعنوان "مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ٢٠-٣٥٨هـ / ٦٤١-٩٦٩م"، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

- مصر في فجر الإسلام- من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٨٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.

- أحمد بن طولون، سلسلة أعلام العرب (٤٨)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، بدون.

شريف يوسف:

- تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، السلسلة الفنية، العدد (٤٩)، العراق، ١٩٨٢م.

شوقي أبو خليل (دكتور):

- الحضارة العربية الإسلامية، منشورات كلية الدعوة الإسلامية، ليبيا، طرابلس، ١٩٨٧م.

شوقي عبد القوى عثمان (دكتور):

- تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية (٤١-٩٠٤هـ / ٦٦١-١٤٩٨م)، عالم المعرفة، العدد (١٥١)، الكويت، ذو الحجة ١٤١٠هـ / يوليو-تموز ١٩٩٠م.

صابر محمد دياب (دكتور):

- دراسات في التاريخ الإسلامي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧م.

صابر عبده أبازيد (دكتور):

- بحث بعنوان "التوفيق بين الدين والفلسفة عند إخوان الصفا"، مجلة كلية الآداب بقنا، العدد الثالث، ١٩٩٤م.

صالح أحمد العلي (دكتور):

- بحث بعنوان "بغداد: تأسيسها ونموها"، -"سر من رأى مركزاً للخلافة"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.

صالح أحمد العلي (دكتور)، خضر جاسم الدوري (دكتور):

- بحث بعنوان "السلط الأجنبية"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.

- صالح لمعى (دكتور):
 - التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
 صبحي الشاروني (دكتور):
 فنون الحضارات الكبرى - تاريخ الحضارة وتذوق الفن - جزآن، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٦م.
 صلاح الدين البحيري (دكتور):
 - عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها في الفنون، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحونية الثالثة، الرسالة الثانية عشر، ١٩٨٢م.
 صلاح حسين العبيدي (دكتور):
 - التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٠م.
 صلاح حسين العبيدي (دكتور)، طلعت رشاد الياور (دكتور):
 - بحث بعنوان "أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسي"، مجلة المؤرخ العربي، الأمانة العامة لاتحاد المؤرخين العرب، العدد (٤٠)، السنة الرابعة عشر، بغداد، ١٩٨٩م.
 طاهر مظفر (دكتور):
 - بحث بعنوان "عمارة سامراء العباسية في عهد المتوكل"، مجلة سومر، المجلد (٣٢)، العراق، ١٩٧٢م.
 طه ندا (دكتور):
 - بحث بعنوان "بخاري"، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد التاسع عشر، ١٩٦٥م.
 عادل شريف (دكتور):
 - بحث بعنوان "التأثيرات المعمارية بين مصر والعراق في العصر الإسلامي"، مجلة كلية الآداب بقاء، الجزء الثاني، العدد الخامس، ١٩٩٥م.
 عادل عبد الحفيظ حمزة (دكتور):
 - بحث بعنوان "ملاحم من المجتمع الصيني، في ضوء بعض كتابات الرحالة إبان العصور الوسطى (ق ٤-٨هـ / ١٠-١٤م)"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الخامس عشر، أبريل، ١٩٩٤م.
 عاصم محمد رزق (دكتور):
 - بحث بعنوان "المحاريب الفاطمية في جوامع القاهرة ومساجدها"، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، الرياض، ١٩٨٤م.
 عباس عبد الوهاب:
 - بحث بعنوان "الوحدة الفنية بين مصر وسورية"، مجلة المجلة، العدد (١٧)، السنة الثانية، مايو ١٩٥٨م.
 عبد الحليم عويس (دكتور):
 بحث بعنوان "الغزو الثقافي في مجال التاريخ"، مجلة المسلم المعاصر، العدد السابع والأربعون، السنة الثانية عشر، مؤسسة المسلم المعاصر، بيروت، لبنان، رجب ١٤٠٦هـ / مارس ١٩٨٦م.
 - دولة بني حماد صفحة رائعة من التاريخ الجزائري، الطبعة الثانية، دار الصحوة للنشر والتوزيع.

القاهرة. ١٩٩٢م.

عبد الرحمن الطيب الأنصارى (دكتور):

- "الموسم الرابع لحفريات قرية الفاو" (تقرير مختصر)، دراسات في تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثانى، الجزيرة العربية قبل الإسلام، جامعة الملك سعود، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- بحث بعنوان "أثر الفنون العربية قبل الإسلام فى الفن الإسلامى"، المؤتمر التاسع للآثار - الآثار الإسلامية فى الوطن العربى، (صنعا ٣٠ ربيع الأول - ٦ ربيع الآخر ١٤٠٠هـ / ٢٢-٢٣ فبراير ١٩٨٠م)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ١٩٨٥م.

عبد الرحمن زكى (دكتور):

- الفسطاط وضاحتها العسكر والقطنع، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، العدد (١٥٨)، القاهرة، ١٩٦٦م.
- الحلى فى التاريخ والفن، الطبعة الثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، العدد (٢٨)، القاهرة، ١٩٨٨م.

عبد الرحمن فهمى (دكتور):

- بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف الإسلامية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الحادى والعشرين، الجزء الأول، مايو ١٩٥٩م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٣م.
- النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد (١٠٣)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، فبراير، ١٩٦٤م.
- بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف الإسلامية فى مصر"، حوليات كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثانى والعشرون، العدد الثانى، سنة ١٩٦٠م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٥م.
- (الأبحاث) "أرنولد فون هارف"، - "أسوار القاهرة وأبوابها"، - "العمارة قبل عصر المماليك"، - "المسكوكات"، - "النسيج". القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م.

- روائع العمارة الفاطمية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧١م.

عبد الرحيم إبراهيم أحمد (دكتور):

- تاريخ الفن فى العصور الإسلامية، العمارة وزخارفها، مكتبة عالم الفكر، ١٩٨٩م.

عبد الرؤوف يوسف:

- بحث بعنوان "الرسوم الآدمية على الخزف المصرى"، مجلة المجلة، العدد (٢١)، سبتمبر، ١٩٥٨م.
- بحث بعنوان "طبق (غبين) والخزف الفاطمى المبكر"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٦م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٨م.
- بحث بعنوان "لمحة عن الخزف الإسلامى فى الإقليم المصرى"، مجلة منبر الإسلام، العدد (١١)، السنة (١٨)، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، أبريل، ١٩٦١م.
- بحث بعنوان "خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٢٠)، العدد الثانى، ديسمبر، ١٩٥٨م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٢م.

- (الأبحاث) "أبو القسم مسلم بن الدهان"، - "الخزف"، - "الخشب والعاج"، - "الزجاج"، - "غيبى بن التوريزى"، - "الفخار"، - "النحت"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- بحث بعنوان "الخزف الإيراني"، دراسات فى الفن الفارسى، كتاب تذكارى، احتفاءً بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م.
- بحث بعنوان "دراسة فى الزجاج المصرى"، الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس - أبريل ١٩٦٩م، الجزء الثانى، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١م.
- عبد العزيز بن إبراهيم العمري:
- الحرف والصناعات فى الحجاز فى عصر الرسول ﷺ، بدون، ١٩٨٥م.
- عبد العزيز حميد (دكتور):
- بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف المعدنية الإسلامية"، مجلة سومر، الجزء الأول والثانى، المجلد الثالث والعشرون، بغداد، ١٩٦٢م.
- عبد العزيز حميد (دكتور) وآخرون:
- الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ١٩٨٢م.
- عبد العزيز صالح (دكتور):
- بحث بعنوان "الوحدانية فى مصر القديمة"، مجلة المجلة، العدد (٣١)، السنة الثالثة، يولية، ١٩٥٩م.
- الشرق الأدنى القديم، الجزء الأول، مصر والعراق، القاهرة، ١٩٦٧م.
- عبد العزيز بن صالح الهلابى (دكتور):
- بحث بعنوان "ما حقيقة رحلة قريش فى الصيف إلى الشام"، مجلة الدارة، العدد الرابع، السنة الثانية والعشرون، الرياض، شوال ١٤١٢هـ.
- عبد العزيز الدالى:
- الخطاطة، الكتابة العربية، مكتبة الخانجى بمصر، ١٩٨٠م.
- عبد العزيز العلوى:
- بحث بعنوان "صناعة النسيج فى المغرب الوسيط (الإنتاج والمبادلات)"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد خاص بعنوان "دراسات فى تاريخ المغرب"، (٢)، سنة ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.
- عبد العزيز بن عبد الله:
- بحث بعنوان "الفن المغربى تعبير رائع عن مدارك الأجيال"، اللسان العربى، المجلد التاسع، الجزء الأول، ذو القعدة ١٩٣١هـ/ يناير ١٩٧٢م، يصدرها: المكتب الدائم لتنسيق التعريب فى الوطن العربى. جامعة الدول العربية، الرباط.
- عبد الله إبراهيم العسكر (دكتور):
- بحث بعنوان "هجرة بنى حنيفة إلى الأمصار الإسلامية فى العصر الأموى"، مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض، ربيع الآخر، جمادى الأولى، جمادى الآخرة، ١٤١٣هـ.

- عبد الله بن إبراهيم العمير (دكتور)، سليمان بن عبد الرحمن الديب (دكتور):
 - بحث بعنوان "النقوش والرسوم الصخرية بالجواء في منطقة القصيم"، مجلة الدارة، العدد الثاني، السنة الثالثة والعشرون، الرياض، ١٤١٨هـ.
- عبد اللطيف إبراهيم (دكتور):
 - بحث بعنوان "جلدة مصحف بدار الكتب المصرية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد العشرين، الجزء الأول، مايو ١٩٥٨م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٢م.
- عبد المجيد إسماعيل دألمستاني:
 - الرياض التطور الحضري والتخطيط، وزارة الإعلام، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥م.
- عبد المنعم رسلان (دكتور):
 - الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا، الكتاب الجامعي (٤)، تهامة، جدة، ١٩٨٠م.
- عبد المنعم عبد الحميد سلطان (دكتور):
 - بحث بعنوان "دور يعقوب بن كلس في تاريخ مصر الإسلامية (٣٥٥هـ/ ٩٦٦م / ٣٨٠هـ- ٩٩١م)، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير، ١٩٩٤م.
- بحث بعنوان "أسرة القاضي النعمان بن محمد وعلاقاتها بالفاطميين"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السابع عشر، يناير، ١٩٩٥م.
- الأسواق في مصر في العصر الفاطمي، دراسة وثائقية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٧م.
- عبد المنعم عبد العزيز (دكتور):
 - بحث بعنوان "المساجد في صقلية"، مجلة رسالة المسجد، المجلد الأول، العدد الثاني، فبراير، ١٩٧٩م.
- عبد المنعم ماجد (دكتور):
 - خلافة الفاطميين وسقوطها في مصر، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٨م.
- نظم الفاطميين ورسومهم في مصر، دراسة شاملة لنظم القصر الفاطمي ورسومه، (٢)، الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م.
- عائدة سليمان عارف (دكتور):
 - مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢م.
- عامر سليمان (دكتور):
 - بحث بعنوان "جوانب من حضارة العراق القديم"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.
- عثمان عثمان إسماعيل (دكتور):
 - بحث بعنوان "نشأة الفن الإسلامي وتأثيره على فنون أوروبا" (١)، مجلة دعوة الحق، العدد الخامس، السنة الثالثة، تصدرها وزارة عموم الأوقاف، الرباط- المغرب، رجب ١٣٧٩هـ/ فبراير ١٩٦٠م.
- بحث بعنوان "مولد وموطن الفن العربي الإسلامي وروافده شرقاً وغرباً"، مجلة الميثاق العربي، العدد الثاني، السنة الثالثة، ١٩٨٧م.

- دراسات جديدة في "الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالغرب الأقصى". دار الثقافة، بيروت. بدون.

عزت زكى حامد قادوس (دكتور):

بحث بعنوان "التماثيل البرونزية الصغيرة المحفوظة بالمتحف الرومانى بالإسكندرية، دراسة تحليلية مقارنة"، مجلة كلية الآداب بسوهاج - عدد تذكارى - العدد السادس عشر، يونيو، ١٩٩٤م.

عصام الدين عبد الرؤوف (دكتور):

تاريخ الإسلام فى جنوب غرب آسيا فى العصر التركى. دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٥م.
بحث بعنوان "الأيام الأخيرة فى حياة مصر الفاطمية". مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، الكتاب الذهبى للاحتفال الخمسينى بالدراسات الأثرية بجامعة القاهرة، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٧٨م.
عطية القوصى (دكتور):

- تجارة مصر فى البحر الأحمر منذ فجر الإسلام حتى سقوط الخلافة العباسية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٦م.

غيف البهنسى (دكتور):

- جمالية الفن العربى، عالم المعرفة، العدد (١٤)، الكويت، صفر - ربيع الأول ١٣٩٩هـ / فبراير (شباط)، ١٩٧٩م.

- الفن العربى الإسلامى فى بداية تكوينه، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٣م.

- الشام والحضارة، دمشق، ١٩٨٦م.

- الفن الإسلامى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق، ١٩٨٦م.

عفاف سيد صبرة (دكتورة):

- العلاقات بين الشام والغرب، علاقة البندقية بمصر والشام فى الفترة من ١١٠٠ - ١٤٠٠م، دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م.

علام محمد علام:

- الخزف، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون.

على إبراهيم حسن:

- تاريخ جوهر الصقلى قائد المعز لدين الله الفاطمى. المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٣٣م.

على حسن الخربوطلى (دكتور):

- بحث بعنوان "الوزير الأجل يعقوب بن كلس وآثاره الحضارية فى مصر"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، الجزء الأول، عدد خاص بعنوان "الكتاب الذهبى للاحتفال الخمسينى بالدراسات الأثرية بجامعة القاهرة"، القاهرة، ١٩٧٨م.

على محمود سليمان المليجى (دكتور):

- بحث بعنوان "التأثيرات العراقية على العمارة الإسلامية فى مصر"، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد (٣٤)، العام الجامعى ١٩٩٢-٩١م.

علية أحمد عابدين :

بحث بعنوان " (محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم) " وصف ملابسه ونسيجها وألوانها". منبر الإسلام، العدد الأول، المجلد (٣٢)، المحرم ١٣٩٤ هـ / يناير ١٩٧٤ م.

عيسى اسكندر المعلوف:

.. بحث بعنوان "التجارة عند العرب ومجاوريتهم". مجلة المقتطف، المجلد السابع والسبعين، الجزء الرابع، نوفمبر، ١٩٣٠ م.

غياث بن علي بن جريس (دكتور):

- (الأبحاث) "الحرف والصناعات في الحجاز خلال القرون الإسلامية المبكرة". "أهم الملابس العربية خلال العهود الإسلامية الأولى"، - "تطور العلاقات السياسية والتجارية بين الحبشة وبلاد النوبة وبين الحجاز في صدر الإسلام". بحوث في التاريخ والحضارة الإسلامية، الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤ م.

فاضل عبد الواحد (دكتور):

- بحث بعنوان "حضارة بلاد الرافدين، أصالتها وتأثيرها في بلدان الشرق الأدنى القديم"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣ م.

فريال داود المختار:

- المنسوجات العراقية الإسلامية من الفتح العربي إلى سقوط الخلافة العباسية ببغداد، سلسلة كتب التراث، العدد (٥١)، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٦ م.

فريد شافعي (دكتور):

- بحث بعنوان "زخارف وطرز سامرا"، مجلة كلية الآداب، المجلد الثالث عشر، الجزء الثاني، ديسمبر ١٩٥١ م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥١ م.

- بحث بعنوان "الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع عشر، الجزء الثاني، ديسمبر ١٩٥٢ م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٢ م.

- بحث بعنوان "مئذنة مسجد ابن طولون رأى في تكوينها المعماري"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٢ م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٢ م.

- بحث بعنوان "مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٤ م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٤ م.

- العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٢ م.

- العمارة العربية في مصر الإسلامية - المجلد الأول - عصر الولاة (٢١-٣٥٨ هـ / ٦٣٩-٩٦٩ م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ م.

فؤاد عبد المعطى الصياد (دكتور):

.. المنول في التاريخ، الجزء الأول، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠ م.

فوزى سالم عفيفي:

نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية، ودورها الثقافي والاجتماعي. وكالة المطبوعات، الكويت. ١٩٨٠م.

كمال الدين سامح (دكتور):

العمارة الإسلامية في مصر. الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.

- العمارة في صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٩م).

ليبيب حبشي، زكي تاووضوس:

- في صحراء العرب والأديرة الشرقية، مكتبة مديبولي. صفحات من تاريخ مصر، العدد (٣٠)، القاهرة، ١٩٩٥م.

لطفى عبد الوهاب يحيى (دكتور):

- العرب في العصور القديمة، مدخل حضارى فى تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

- دراسات فى العصر الهلنستى - أبعاد العصر الهلنستى - دولة البطالمة فى مصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٨م.

ليلى عبد الجواد إسماعيل (دكتورة):

- علاقة دولة الروم بمصر، عصرى الطولونيين والإخشيدين، دار الثقافة العربية، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعى، ٩٨٨م.

مايسة محمود داود (دكتورة):

- الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١م.

محسن محمد حسين (دكتور):

- الجيش الأيوبي فى عهد صلاح الدين، تركيبة، تنظيمه، أسلحته، بحريته، أبرز المعارك التى خاضها، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م.

محمد أبو الفرج العش:

- بحث بعنوان "الزجاج السورى المموه بالمينا والذهب فى العصر الوسيط"، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد السابع عشر، الجزء الأول والثانى، المديرية العامة للآثار والمتاحف فى الجمهورية العربية السورية، ١٩٦٧م.

- المتحف الوطنى بدمشق، فرع الآثار العربية الإسلامية، المديرية العامة للآثار والمتاحف، ١٩٦٩م.

محمد أحمد زيود (دكتور):

- العلاقات بين الشام ومصر فى العهدين الطولونى والإخشيدي (٢٥٤-٣٥٨هـ)، دار حسان للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٩م.

محمد أحمد دهمان:

معجم الأنفاظ التاريخية فى العصر المملوكى. دار الفكر المعاصر، بيروت، دار

الفكر، دمشق، ١٩٩٠م.

محمد أحمد محمد (دكتور):

بحث بعنوان "تقليد عمرو بن العاص ولاية مصر" مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض، ربيع الآخر، حمادى الأولى، حمادى الآخرة، ١٤١٣هـ.

محمد الحسينى عبد العزيز:

- بحث بعنوان "أسلوب الصناعة الأندلسية وسماتها الزخرفية" مجلة المتحف العربى، متحف الكويت الوطنى، العدد الثالث، السنة الثالثة، ١٩٨٨م.

محمد السيد غيطاس (دكتور):

- تحف إسلامية من بلاد النوبة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م.

- بحث بعنوان "أثر الونام الاجتماعى بين الأقباط والمسلمين على الفن القبطى"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الرابع، مطبعة هيئة الآثار المصرية، ١٩٩١م.

- بحث بعنوان "ملاحظات حول طبيعة الفن الإسلامى"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الثانى عشر، ١٩٩٢م.

- بحث بعنوان "الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن (دراسة تطبيقية على الخزف الإسلامى)"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير، ١٩٩٤م.

- بحث بعنوان "فن الأقباط فى الكنائس والأديرة"، مجلة إبداع، عدد خاص بعنوان "التراث القبطى تراث لكل المصريين"، العدد الثانى، السنة الثانية عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، فبراير، ١٩٩٤م.

- محاضرات فى تاريخ الفن، كلية الآداب بسوهاج.

محمد الخضرى بك:

- الدولة العباسية، الجزء الأول والثانى، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٩م.

محمد العروسى المطوى:

- الحروب الصليبية فى المشرق والمغرب، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٨٢م.

محمد باقر الحسينى:

- بحث بعنوان "دراسة تحليلية لدينار فاطمى نادر فى العالم ضرب ببغداد"، مجلة الكتاب، العدد الأول لسنة ١٩٧٠م، مطبعة أسعد، بغداد.

محمد توفيق حناوى:

- مصر والعرب عبر التاريخ، لمحات تاريخية وبيولوجية، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون.

محمد جبر أبو سعدة (دكتور):

- بحث بعنوان "العلاقات الثقافية بين مصر الإسلامية وبلاد المغرب فى القرن الثانى الهجرى، ندوة "العلاقات المصرية المغربية"، الندوة الثانية، القاهرة، ٢٥-٢٧ يناير ١٩٩٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.

محمد جمال الدين سرور (دكتور):

النقود الفاطمى فى جزيرة العرب، الطبعة الثانية، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٧م.

- النفوذ الفاطمي في بلاد الشام والعراق. القاهرة. ١٩٥٧م.
- مصر في عصر الدولة الفاطمية، الألف كتاب، العدد (٢٧٤)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م.
- بحث بعنوان "مصر في عصر الفاطميين"، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- سياسة الفاطميين الخارجية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤م.
- تاريخ الحضارة الإسلامية من عهد نفوذ الأتراك إلى منتصف القرن الخامس الهجري، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون.
- محمد جمال الدين مختار (دكتور) وآخرون:
- تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.
- محمد حماد (دكتور)
- التصوير في التراث المصري القديم حتى العهد القبطي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٤م.
- محمد حمدي المناوي (دكتور):
- الوزارة والوزراء في العصر الفاطمي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠م.
- محمد رياض العتر (دكتور):
- بحث بعنوان "تحفة خشبية أموية من مقتنيات متحف الفنون الإسلامية ببرلين الغربية"، بدون.
- محمد عباس محمد سليم:
- بحث بعنوان "الزخرفة المرسومة والمطبوعة باستعمال الفرشاه على المنسوجات الفاطمية"، دراسات أثرية إسلامية، المجلد الثاني، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٢م.
- محمد عبد الستار عثمان (دكتور):
- "بحث في نقد كتاب (تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن الرابع الهجري)"، مجلة العصور، المجلد الأول، الجزء الثاني، دار المريخ للنشر، يوليو ١٩٨٦م / شوال ١٤٠٦هـ.
- المدينة الإسلامية، عالم المعرفة، العدد (١٢٨)، الكويت، أغسطس، ١٩٨٨م.
- بحث بعنوان "دلالات سياسية دعائية للآثار الإسلامية في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان"، مجلة العصور، المجلد الرابع، الجزء الأول، دار المريخ للنشر، لندن ١٩٨٩م.
- بحث بعنوان "ملاحم عربية في شواهد قبور مصرية، دراسة من خلال نشر تسعة شواهد قبور في سوهاج"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السادس عشر. عدد تذكاري، يوليو ١٩٩٤م.
- محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور):
- الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٢م.
- مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، القاهرة، ١٩٤٢م.
- بين الآثار الإسلامية في العالم، الإسكندرية، ١٩٥٣م.
- بحث بعنوان "صفحات من الفن الإسلامي في الأندلس: التحف المصنوعة من العاج"، مجلة

- كلية الآداب، جامعة القاهرة. المجلد السابع عشر، الجزء الثاني، ديسمبر، ١٩٥٥م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٧م.
- الفن الإسلامي في العصر الأيوبي. سلسلة المكتبة الثقافية، العدد (٨٠)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. مارس ١٩٦٣م.
- بحث بعنوان "فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي". مجلة سومر، المجلد العشرون، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٤م.
- العراق مهد الفن الإسلامي، السلسلة الفنية - ١٠ - وزارة الإعلام بالعراق، ١٩٧١م.
- الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٤م.
- قصة الفن الإسلامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م.
- بحث بعنوان "التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران عبر العصور". دراسات في الحضارة الإسلامية، التقاء الثقافتين العربية والفارسية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م.
- الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، بدون.
- محمد عبد العزيز عبد الدايم (دكتور):
- بحث بعنوان "تطور صناعة النسيج في مصر الإسلامية"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثالث، القاهرة، ١٩٨٨م.
- محمد عبد الله عنان:
- مصر الإسلامية وتاريخ الخطوط المصرية، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٩م.
- محمد عزت مصطفى:
- قصة الفن التشكيلي (العالم القديم)، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
- محمد عمارة (دكتور):
- الإسلام والعروبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
- محمد بن فارس الجميل (دكتور):
- بحث بعنوان "الفرش والستور على عهد النبي ﷺ"، مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض، ١٤١٣هـ.
- بحث بعنوان "اللباس في عصر الرسول ﷺ"، دراسة مستمدة من مصادر الحديث النبوي الشريف، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الرابعة عشر. الرسالة الحادية والتسعون، ١٤١٤-١٤١٥هـ / ١٩٩٣-١٩٩٤م.
- محمد فريد حجاب (دكتور):
- الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
- محمد فتحي الشاعر (دكتور):
- الصلات الحضارية بين بيزنطة والمشرق الإسلامي في القرنين الثامن والتاسع للميلاد. بورسعيد. جمهورية مصر العربية، ١٩٨٩م.

- محمد فهد عبد الله الفعر (دكتور):
 - تطور الكتابات والنقوش في الحجاز. تهامة للنشر. المملكة العربية السعودية. ١٩٨٤م.
 محمد محمد الكحلوى (دكتور):
 - آثار مصر الإسلامية في كتابات الرحالة المغاربة والأندلسيين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة. ١٩٩٤م.
 محمد محمد زيتون (دكتور):
 - القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، دار المنار، القاهرة، ١٩٨٨م.
 محمد محمود زيتون:
 - الصين والعرب عبر التاريخ، سلسلة إقرأ، العدد (٢٥٣)، دار المعارف، القاهرة، يناير، ١٩٦٤م.
 محمد محمود على الجهيني (دكتور)، حجاجي إبراهيم (دكتور):
 - بحث بعنوان "عمارة تيمور لنتك الدينية والجنائزية الباقية في سمرقند"، مجلة كلية الآداب بقنا، ١٩٩٤م.
 محمد مصطفى (دكتور):
 - الخزف الإسلامي، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، ١٩٥٦م.
 - بحث بعنوان "تصوير الحياة اليومية في الفن المصري الإسلامي"، مجلة المجلة، العدد الأول، يناير، ١٩٥٧م.
 - بحث بعنوان "الكتابة العربية عنصر زخرفي"، مجلة المجلة، العدد الثاني، فبراير، ١٩٥٧م.
 - بحث بعنوان "مناظر دينية على التحف الإسلامية"، مجلة المجلة، العدد (٥٨)، ديسمبر، ١٩٦٠م.
 محمود إبراهيم حسين (دكتور):
 - أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٢م.
 - الخزف الإسلامي في مصر، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٤م.
 - بحث بعنوان "العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الثالث، ١٩٨٩م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٨٩م.
 محمود أحمد:
 - جامع عمرو بن العاص بالفسطاط من الناحيتين التاريخية والأثرية، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٣٨م.
 محمود حلمي:
 - بحث بعنوان "نقاط من (مدخل إلى الفن الإسلامي)، دراسات أثرية وتاريخية (٤)، مطبوعات جمعية الآثار بالإسكندرية، بدون.
 محمود عكوش:
 - تاريخ ووصف الجامع الطولوني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٧م.
 محمود على مكى (دكتور):
 - بحث بعنوان "مظهر من مظاهر العلاقات بين مصر الفاطمية والأندلس خلال القرن الحادي عشر الميلادي طبقاً لوثائق جديدة مخطوطة"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس - أبريل

١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.

محمود وصفي:

- بحث بعنوان "مسجد الصالح طلائع ٥٥٥هـ/ ١١٦٠م"، مجلة منبر الإسلام، العدد (١٢)، السنة (٢٢)، أبريل ١٩٦٥م.

مروان أبو خلف (دكتور):

- بحث بعنوان "منبر الحرم الإبراهيمي في الخليل"، دراسات تراثية، القدس، ١٩٨٦م.
- بحث بعنوان "الأفاريز الرخامية المحفورة والمذهبة في العهد الأموي في قبة الصخرة المشرفة في القدس"، المؤتمر الدولي لتاريخ بلاد الشام (الشام في العصر الأموي)، بدون.
مصطفى دسوقي كسبة:

- المسلمون في أوروبا، التاريخ والأقليات، هدية مجلة الأزهر، عدد ذى الحجة، ١٤١٧هـ.

مصطفى عبد الله شيحة (دكتور):

- مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية في الجمهورية العربية اليمنية، القاهرة، ١٩٨٧م.
- دراسات في العمارة والفنون القبطية، سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية، مشروع المائة كتاب، العدد (١١)، هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٨م.

- الآثار الإسلامية في مصر من الفتح العربي حتى نهاية العصر الأيوبي (٢٠-٦٤٨هـ/ ٦٤١-١٢٥٠م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٢م.

- بحث بعنوان "الوحدة الجمالية في مدارس الفن الإسلامي"، مجلة الفكر العربي، العدد (٦٧)، بعنوان "الجماليات العربية"، بيروت، يناير- مارس، ١٩٩٢م.

معروف زريق:

- موسوعة الخطوط العربية وزخارفها، دار المعرفة، دمشق، ١٩٩٣م.

مقبول أحمد (دكتور):

- بحث بعنوان "العلاقات التجارية بين الهند والعرب (من القرن العاشر قبل الميلاد إلى العصر الحديث)"، مجلة ثقافة الهند، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، مجلس الهند للروابط الثقافية، آزاد بهون، دلهي الجديدة ١- يوليو، ١٩٦٠م.

منير عبد الملك:

- تطور العوامل السياسية في سياسة مصر الخارجية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٧م.

مؤيد سعيد (دكتور):

- بحث بعنوان "العراق خلال الاحتلال الأخميني، السلوقي، الفرثي، الساساني"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.

نريمان عبد الكريم أحمد (دكتورة):

- المرأة في مصر في العصر الفاطمي، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

نعمت إسماعيل علام (دكتورة):

- فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقي حتى الفتح العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون.

فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، بدون.
هويدا عبد العظيم رمضان:

المجتمع في عصر الإسلامية من الفتح العربي إلى العصر الفاطمي، جزآن، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.

وجدان على بن نايف:

سلسلة التعريف بالفن الإسلامي (١)، الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، الجمعية الملكية للفنون
الجميلة، عمان، الأردن، ١٩٨٨م.

وفية عزى :

بحث بعنوان "نماذج من الفنون الإسلامية في اليمن"، مجلة المجلة، العدد (٧١)، السنة
السادسة، ديسمبر، ١٩٦٢م.

يحيى وهيب الجبوري (دكتور):

- الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤م.
يوساب السرياني:

- الفن القبطي ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٩٥م.

ثالثاً : الرسائل العلمية

آمال العمرى:

- الشماعد المصرية في العصر العربي، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة،
١٩٦٥م.

أميمة أحمد السيد:

- سياسة مصر الخارجية في عصر الإخشيديين، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج،
جامعة أسيوط، ١٩٩٤م.

جمال عبد الرؤوف عبد العزيز:

- مساجد مصر العليا الباقية من الفتح العربي حتى نهاية العصر العثماني، دراسة أثرية معمارية،
رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م.

حورية عبده عبد المجيد سلام:

- علاقات مصر ببلاد المغرب من الفتح العربي حتى قيام الدولة الفاطمية، رسالة دكتوراة، غير
منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م.

حياة عبد القادر المرسى:

تاريخ اليمن وعلاقته بالدولتين العباسية والفاطمية. رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية الشريعة
والدراسات الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م.

سيد حسن صدر الدين:

جامع أصفهان في العصر السلجوقي حتى نهاية القرن السادس الهجري، رسالة ماجستير، غير
منشورة. كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة الملك عبد العزيز، ١٩٧٩م.

عبد الله كامل موسى:

تطور المندنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربى وحتى نهاية العصر المملوكى، دراسة معمارية زخرفية مقارنة مع مآذن العالم الإسلامى. رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م.

عبد الناصر محمد حسن:

... الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة. رسالة ماجستير. غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة جنوب الوادى. ١٩٩٥م

عوض عوض محمد الإمام:

المعمار الإسلامى فى مصر من الفتح العربى وحتى نهاية الدولة المملوكية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٨٤م.

محمد عبد الشافى محمد محمود المغربى:

- مملكة الخزر وعلاقتها بالبيزنطيين والمسلمين فى القرنين السابع والثامن للميلاد، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٩١م.

محمود إبراهيم حسين:

- التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف والعاج، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥م.

منى بدر:

- أثر الفن القبطى على الفن الإسلامى فى التحف المنقولة. رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م.

- أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبي والمملوكى، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م.

نادية حسن على أبو شال:

- المبكرة فى مصر الإسلامية، دراسة حضارية وأثرية. رسالة ماجستير. غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.

هناء عبد الخالق:

- الزجاج الإسلامى فى مخازن ومتاحف الآثار فى العراق، رسالة ماجستير. غير منشورة، الدائرة العلمية للتاريخ والآثار، بغداد، ١٩٦٩م.

رابعاً: المراجع الأجنبية المعربة

اتنجهاوزن، ريتشارد:

- بحث بعنوان "خصائص الفن الإسلامى"، ترجمة: محمد رجب البيللى، مجلة المقتطف، الجزء الثالث من المجلد الثانى عشر بعد المئة، أول مارس، ١٩٤٨م.

(البحثنان) "أثر الفنون الزخرفية والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية"، "الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها"، تراث الإسلام، القسم الثانى، تصنيف: شاخت وبوزورث، ترجمة: د. حسين مؤنس، وإحسان صدقى العمدة، عالم المعرفة، الكويت، ذو القعدة - ذو الحجة ١٣٩٨هـ/

نوفمبر ١٩٧٨ م.

إدريس، الهادى روجى:

- الدولة الصنهاجية - تاريخ إفريقية فى عهد بسى زهير من القرن ١٠ إلى القرن ١٢ م، الجزء الثانى. نقله إلى العربية: حمادى الساحلى. دار الغرب الإسلامى. بيروت. ١٩٩٢ م.
السيد آدم شير:

كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، الطبعة الثانية، دار العرب للبستاني. القاهرة، ١٩٨٧-١٩٨٨ م.
أصلان آبا، أوقطاي:

فنون الترك وعماثرهم، ترجمة: أحمد محمد عيسى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، إستانبول، ١٩٧٨ م.
الطالبي، محمد:

- الدولة الأغلبية ١٨٤-٢٩٦ هـ / ٨٠٠-٩٠٩ م، التاريخ السياسى، نقله إلى العربية: د. المنجى الصياد، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٨٥ م.

بارتولد، و:

- تاريخ الترك فى آسيا الوسطى، ترجمة: د. أحمد السعيد سليمان، الألف كتاب الثانى، العدد (٢٣٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦ م.

باريت، د:

- بحث بعنوان "الفن الإسلامى ببلاد فارس"، تراث فارس لأربرى وآخرون، ترجمة: أحمد عيسى. دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابى الحلبي وشركاه، القاهرة ١٩٥٩ م.
بالباس، ليوبولدو توريس:

- الفن المرابطى والموحدى، ترجمة: سيد شازى، دار المعارف بمصر، ١٩٧١ م.

بتلر، ألفريد، ج:

فتح العرب لمصر، ترجمة محمد فريد أبو حديد: جزءان، سلسلة تاريخ المصريين، العددان (٢٧)، (٢٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ م.
- الكنائس القبطية القديمة فى مصر، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم: الألف كتاب الثانى، العدد (١٣١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ م.

بدر الدين، و. ل. حى:

العلاقات بين العرب والصين، مكتبة النهضة المصرية. القاهرة، ١٩٥٠ م.
تاريخ المسلمين فى الصين فى الماضى والحاضر. دار الإنشاء للطباعة والنشر، لبنان، طرابلس.
بدون.

بريجز:

بحث بعنوان "فن العمارة". تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة: د. زكى محمد حسن. دار الكتاب العربى. دمشق. ١٩٨٤ م.

بنيون، لورنس:

- بحث بعنوان "الرسم والتصوير فى آسية". مجلة المجلة، العدد (٢٢)، السنة الثانية،

أكتوبر، ١٩٥٨م.

بوزنر، ج :

معجم الحضارة المصرية القديمة. ترجمة أمين سلامة: الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

بوزورث، كليفورد، أ :

الأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، دراسة في التاريخ والأنساب. ترجمة: حسين علي اللبودي ود. سليمان إبراهيم العسكري. الطبعة الثانية، مؤسسة الشراع العربي. الكويت. ١٩٩٥م.

بومباتشي، اليسيو:

- الفن الإسلامي الفزنوي والحفريات الأثرية الإيطالية في أفغانستان، كتيبات المعهد الإيطالي للثقافة في الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، ١٩٦٢م.

بين، تشستر، أ :

- الشرق الأقصى، موجز تاريخي، ترجمة: حسين الحوت، سلسلة الألف كتاب، العدد (٥٩)، مكتبة مصر، القاهرة، بدون.

تشولينغ :

- القوميات المسلمة في الصين، ترجمة: وجيه هوارى تشينغ، دار النشر باللغات الأجنبية، بكين. ١٩٨٨م.

جربار، أوليج :

- بحث بعنوان "العمارة"، تراث الإسلام، القسم الثاني، تصنيف: شاخت وبوزورث، ترجمة: د. حسين مؤنس وإحسان صدقي العمدة، عالم المعرفة، الكويت، ذو القعدة - ذو الحجة ١٣٩٨هـ / نوفمبر ١٩٧٨م.

جراي، بازيل:

- بحث بعنوان "أفكار حول أصل زجاج هديج"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس - أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.

جواتياين، س. د:

- دراسات في التاريخ الإسلامي والنظم الإسلامية، تعريب وتحقيق: د. عطية القوصي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م.

جيمز، ت. ج:

- الحياة أيام الفراعنة، ترجمة أحمد زهير أمين: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

فضائي، حبيب الله:

- أطلس الخط والخطوط، ترجمة: د. محمد التونجي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣م.

دنلوب، د. م :

تاريخ يهود الخزر. نقله إلى العربية وقدم له: د. سهيل زكار. دار الفكر، بيروت. ١٩٨٧م.

ديمالد، م.س :

- الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

رايس، د.ت:

- بحث بعنوان "فارس وبيزنطة"، تراث فارس، لأريوى وآخرون. ترجمة: محمد كفافى، دار إحياء

الكتب العربية، عيسى البابى الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٩م.

- الفن الإسلامى، ترجمة: منير صلاح الأصبحي، دمشق، ١٩٧٧م.

رتزيتانو، أمبرتو:

- بحث بعنوان "تأملات فى حضارة المسلمين فى صقلية وإحياء الدراسات العربية بها"، مجلة

المجلة، العدد (٣٢)، السنة الثالثة، محرم ١٣٧٩هـ، أغسطس ١٩٥٩م.

- بحث بعنوان "مساهمة بعض مسلمى صقلية فى ثقافة مصر الفاطمية"، أبحاث الندوة الدولية

لتاريخ القاهرة، الجزء الأول، مارس - أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.

رسيما، ستيفن:

- الحضارة البيزنطية، ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد، الألف كتاب، العدد (٣٧٩)، مكتبة النهضة

المصرية، القاهرة، ١٩٦١م.

زرة، فريدريش وهوتسفلد، آرنت:

- تنقيبات سامراء، الجزء الثانى، فخاريات سامراء المزججة، ترجمة: على يحيى منصور، المؤسسة

العامة للتراث والآثار، العراق، بدون.

سيديو، ل.أ:

- تاريخ العرب العام، امبراطورية العرب، حضارتهم، مدارسهم الفلسفية والعلمية، نقله إلى العربية:

عادل زعيتو، الطبعة الثانية، عيسى البابى الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٦٩م.

شبولر، ب:

- العالم الإسلامى فى العصر المغولى، نقله إلى العربية خالد أسعد عيسى، راجعه وقدم له: د.

سهيل زكار، دار حسان للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٢م.

ضياء الدين علوى، س.م:

- الجغرافيا العربية فى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين "الثالث والرابع الهجريين"، تعريب

وتحقيق: د. عبد الله يوسف الغنيم ود. طه محمد جاد. دار المدنى، القاهرة، ١٩٨٤م.

فامبرى، أرمينيوس:

- تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر. ترجمه وعلق عليه د. أحمد محمود

الساداتى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

فبيت، جاستون:

- بحث بعنوان "المنسوجات الأثرية"، ترجمة: محمد عبد العزيز مرزوق، مجلة المقتطف، الجزء

الثانى، مجلد (٩١)، يوليو، ١٩٣٧م.

- بحث بعنوان "القيمة الفنية للكتابة العربية"، ملخص بحث، ترجمة: محمد عبد العزيز مرزوق،

مجلة الموظف، الجزء الثانى، السنة الثالثة، ١٩٣٨م.

- دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية، ترجمه بتصريف: د. زكى محمد حسن، القاهرة، ١٩٣٩ م.
- القاهرة مدينة الفن والتجارة، ترجمة: د. مصطفى العبادى، كتاب اليوم، العدد (٣٠٨)، القاهرة، مايو، ١٩٩٠ م.

فولكف، أوليج:

- القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة (٩٦٩-١٩٦٩)، ترجمة: أحمد صليحة، سلسلة الألف كتاب الثانى، العدد (١٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ م.

كريزويل:

- بحث بعنوان "قصة تأسيس القاهرة"، ترجمة: د. عبد الرحمن فهمى، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠ م.
- الآثار الإسلامية الأولى، نقله إلى العربية: عبد الهادى عبلة، استخراج نصوصه وعلق عليه: أحمد غسان سبانو، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٤ م.

كريستى:

- بحث بعنوان "الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها فى الفنون الأوربية"، تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة: د. زكى محمد حسن، دار الكتاب العربى، دمشق، ١٩٨٤ م.
كريم، فون:

- الحضارة الإسلامية ومدى تأثيرها بالمؤثرات الأجنبية، تعريف: د. مصطفى بدر، دار الفكر العربى، بدون.

كلود جارسان، جان:

- ازدهار وأنهيار حضارة مصرية قوص، ترجمة: بشر السباعى، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٧٧ م.
كوفل، آرست:

- الفن الإسلامى، ترجمة: د. أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦ م.
لسترنج، كى:

- بلدان الخلافة الشرقية، يتناول صفة العراق والجزيرة وإيران وأقاليم آسية الوسطى منذ الفتح الإسلامى حتى أيام تيمور، نقله إلى العربية وأضاف إليه تعليقات بلدانية وتاريخية وأثرية ووضع فهرسه: بشر فرنسيس وكوركيس عواد، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥ م.
ليفى، ر:

- بحث بعنوان "فارس والعرب"، تراث فارس لأربرى وآخرون، ترجمة: محمد كفافى، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابى الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٩ م.
لينبول، ستانلى:

- سيرة القاهرة، ترجمة: د. حسن إبراهيم حسن ود. على إبراهيم حسن وأ. أدوار حليم، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ١٩٩٧ م.

مارسيه، ج:

- الفن الإسلامى، ترجمة: د. عفيف البهنسى، دمشق، ١٩٦٨ م.

متز، آدم:

- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجرى، جزءان، ترجمة: محمد عبد الهادى أبوريدة، الجزء الأول، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى، القاهرة، ١٩٩٥ م، الجزء الثانى. الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة، ١٩٥٧ م.

مورينو، مانويل جوميث:

- الفن الإسلامى فى أسبانيا، ترجمة: د. لطفى عبد البديع، د. السيد عبد العزيز سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧ م.

موسكاتى، سبتيانو:

- الحضارات السامية القديمة، ترجمة: السيد يعقوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧ م.

هايد، ف:

- تاريخ التجارة فى الشرق الأدنى فى العصور الوسطى، ترجمة: أحمد محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، ١٩٨٥ م، الجزء الثانى، ١٩٩١ م.

هرتسفلد، آرنت:

- تنقيبات سامراء، الجزء الأول، حلية جدران المبانى فى سامراء وفن زخرفتها، ترجمة: د. على يحيى منصور، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، ١٩٨٥ م.

هرتس، مكس:

- فهرس مقتنيات دار الآثار العربية ولمحة فى تاريخ فن المعمار ووسائل الفنون الصناعية بمصر، ترجمة: على بهجت، المطبعة الأميرية بمصر، القاهرة، ١٩٠٩ م.

ولتر، فيرسرفس:

- أصول الحضارة الشرقية، ترجمة: رمزى يسى ود. أنور عبد العليم، الألف كتاب، العدد (٣٠٤)، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠ م.

ويج، رينيه:

- الفن والنور واللوحات ومصر ملتقى الشرق والغرب، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوى، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٦٥ م.

ويلسون، إيفا:

- الزخارف والرسوم الإسلامية، ترجمة: آمال مريود، بدون.

خامساً: المراجع الأجنبية

Abd Ar- Raziq, Ahmed.,

- Trois Fragments de Céramique Lustrée à Représentations Humaines, Extrait de la Revue des Études Islamiques, XXXVIII\12, Paris, 1970.

Abousif, Doris.,

- The Minarets of Cairo, Second Printing, the American University in Cairo, 1987.

- Islamic Architecture in Cairo, an Introduction, the American University in Cairo, 1989.
- Allan, James, W.,**
 - Metalwork of the Islamic World, the Aron Collection, London, 1986.
- Anglade, Elise.,**
 - Catalogue des Boiseries de la Section Islamique, Musée du Louvre, Paris, 1988.
- Atil, Esin.,**
 - Art of the Arab World, Freer Gallery of Art, Washington, 1975.
- Bahgat, A., et Massoul, F.,**
 - La Céramique Musulmane de l'Égypte, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, le Caire, 1930.
- Barrette, D.,**
 - Islamic Metalwork in the British Museum, London, 1949.
- Blair, Sheila.,**
 - An Inscription from Barujird, the Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.
- Baker, Patricia.,**
 - Islamic Textiles, British Museum Press, London, 1995.
- Chittick, N.,**
 - Kilwa an Islamic Trading City on the East African Coast, Vol. I, History and Archaeology, Vol. II. The Finds, the British Institute in Eastern Africa Nairobi, 1974.
- Creswell, K. A. C.,**
 - The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I, Ikhshids and Fatimids A. D. 939-1171, Oxford, 1951.
 - The Muslim Architecture of Egypt., Vol. II, Ayyubids and Early Bahrite Mamluks, A. D. 1171-1326, New York, 1978.
 - Early Muslim Architecture, Vol. II, Early Abbasids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tulunids and Samanids, A. D. 761-905, Hocker Art Books, New York, 1979.
- Daneshvari, Abbas.,**
 - A Preliminary Study of the Iconography of the Peacock in Medieval Islam, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.
- Dhavalikar, M. K.,**
 - Early Contacts. India and Egypt Influences and Interactions, Marg Publications and Indian Council for Cultural Relations, 1993.
- Dimand, M. S.,**
 - Arabic Woodcarvings of the Ninth Century. Bulletin of the

- Metropolitan Museum of Art, Vol. XXVII, New York, May, 1932.
- Ettinghausen, R.,**
 - Painting in the Fatimid Period, *Ars Islamica*, Vol. IX, New York, 1968.
- Ewert, Christian.,**
 - Eastern- Orinted Traditionalism in Western Islamic Architecture: from the Caliphate of Córdoba to the Almohads, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.
- Fehérvári, G.,**
 - Islami Pottery "Acomprehensive Study Based on the Barlow Collection", Faber and Faber Limited, London, 1973.
 - Metalwork, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1988.
- Flury, S,**
 - Die Ornamente der Hakim und Ashar- Moschee, Heidelberg, 1912
 - Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun, Der Islam, Vierter Band, Strassburg, 1913.
 - Le Décor de Mosquée de Nayin, Syria, Tome II, Paris, 921
 - The Kufic Inscriptions of Kisimkazi Mosque, Zanzibar, 500H (A D. 1107), the Journal of the Asiatic Society, April, 1922.
 - Le Décor Épigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria, Tom, XVII, Paris, 1936.
- Grabar, Oleg.,**
 - Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art. Colloque International Sur l' Histoire du Caire, 27 Mars-- 5 Avril, 1969.
 - Architecture and Art, The Genius of Arab Civilization, London, 1983.
- Grohman, A.,**
 - The Origin and Early Development of Floriated Kufic, *Ars Orientalis*, Vol. II, 1957.
- Grube, Ernst, J.,**
 - The Earliest Know Paintings from Islamic Cairo, Colloque International Sur l' Histoire du Caire, 27 Mars- 5 Avril, 1969.
 - Islamic Pottery of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1976.
- Hameed, Abdul Aziz.,**
 - Som Aspects in the Evolution of the Samarra Stucco Ornament., *Sumer*, Vol. XXI, No. 1, 2, Iraq, 1965.
 - The Origin and Characteristic of Samarra's Bevelled Style, *Sumer*.

- Vol XXII, Nos. 1, 2, Iraq, 1966.
- Hassan, Zaky, M.,**
 - Les Tulunides Etude de l' Egypt Musulman á la Fin du IX. Siecle 968-905, Paris. 1933.
- Hasson, R.,**
 - Early Islamic Glas, L. A. Mayer Memorial, Institute for Islamic Art Jerusalem, Spring, 1979.
- Hawary, H., et Rached, H.,**
 - Stéles Funeraires, Catalogue Général du Musée Arabe de Caire, Tom Premier, Imprimerie de l' Institut Français D' Archéologie Orientale, le Caire, 1932.
- Hawary, H.,**
 - Un Tissu Abbaside de Perse, Imprimerie de l' Institut Français D' Archéologie Orientale, le Caire, 1934.
 - Trois Minarets Fatimides á le Frontière Nubienne, Imprimerie de l' Institut Français d' Archéologie Orientale, le Caire, 1953.
- Ibrahim, Laila, A.,**
 - Clear Fresh Water in Medieval Cairen Houses, Islamic Archaeological Studies, Vol. I, 1978, Cairo, 1982.
- Irwin, R.,**
 - Islamic Art, London, 1997.
- Jenkins, M.,**
 - Western Islamic Influences on Fatimid Egyptian Iconography, Kunst Des Orients.
- Joshi, M. C.,**
 - Transmission of Ideas and Imagery. India and Egypt Influences and Interactions, Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993
- King, G. R. D.,**
 - The Architectural Motif as Ornament in Islamic Art, the "Merwán II Ewer and Three Wooden Panels in the Museum of Islamic Art in Cairo". Islamic Archaeological Studies, Vol. 2, 1980, Cairo, 1982.
- Kühnel, E.,**
 - Die Abbasidich Lüsterfayencen, Ars Islamica, Vol. I, Part, I. University of Michigan Press, 1934
 - The Rug Tiraz of Akhmim. workshop Notes, October, 1960
- Lame, C. J.,**
 The Marby Rug and Some Fragments of Carpts Found in Egypt Särtryck ur Orientsällskapets Arsbok, 1937

- Lane, A.,**
 – Glazed Relief Ware of Ninth Century A. D., *Ars Islamica*, Vol VI, University of Michigan Press, 1939.
 – Early Islamic Pottery Mesopotamia, Egypt and Persia, London.
- Lane- Poole, S.,**
 – Catalogue of the Collection of Arabic Coins Preserved in the Khedivial Library in Cairo, Cairo, 1984.
- Marçais, G.,**
 – *L' Architecture Musulmane d' Occident*, Tunisie, Algerie, Maroco, Espagne et Sicile, Paris, 1954.
- Melikian- Chirvain, A. S.,**
 – The Light of the World, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.
- Miles, George, C.,**
 – Inscription on the Minarets of Saveh, Iran, the American University in Cairo Press, 1965.
- Moline, Judi.,**
 – Saljuq Minarets in Iran: Developments in the Decorative Scheme, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.
- Nardi, Sh.,**
 – Institute of Islamic Art, L. A. Mayer Memorial, Jerusalem, 1976.
- Pinder- Wilson, R. H.,**
 – Rock Crystals, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1988.
- Philon, Helen.,**
 – Early Islamic Ceramics, Ninth to Late Twelfth Centuries, Vol. I, Benaki Museum Athens. Islamic Art Publications, 1980.
- Rice, D. Talbot.,**
 – Byzantine Art, Penguin Books, England.
- Rice, D. S.,**
 – A Drawing of the Fatimid Period, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. XXI\ I, 1958.
- Rivoira, G. T.,**
 – Moslem Architecture, its Origin and Development, Translated from the Italian by Rushforth. G., Oxford University Press, 1918.
- Rogers, Clive.,**
 – Early Islamic Textiles, Brighton, 1983.
- Saladin, H.,**
 – Manuel d' Art. Musulman, I, L' Architecture, Paris, 1907
- Salem, Sahar, A.,**
 – Commerce and One Faith, India and Egypt Influences and Interactions, Marg Publication and Indian Council for Cultural

- Relations. 1993
- Schmitt- Kort, K.,**
 Nabataen Pottery A Typological and Chronological Framework.
 Studies in the History of Arabia, Vol II, Pre-Islamic, King Saud
 University, 1984
- Seif- el- Din, Mervat.,**
 - Interaction in Art. India and Egypt Influences and Interactions,
 Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993.
- Serjeant, R. B.,**
 - Islamic Textiles, Material for a History up to the Mongol Conquest,
 Beirut, 1972.
- Shafi'i, F.,**
 - An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulun, Bulletin of
 the Faculty of Arts, Vo. XV, Part. 1, May 1953, Fouad I University,
 Cairo, 1953.
 - West Islamic Influences on Architecture in Egypt (before the Turkish
 Period), Bulletin of the Faculty of Arts, December, 1954, Vol. XVI,
 Part, II, Cairo University Press, 1955.
- Strzygowski, J.,**
 - Ornamente Altarabischer Grabsteine in Kairo, Der Islam,
 Strassburg, 1911.
 - The Arts of Islam, Hayward Gallery 8 April- 4 July 1976, England,
 1976.
 - The Unity of Islamic Art, the King Faisal Center for Research and
 Islamic Studies, Riyadh, Saudi Arabia, 1405 A. H/ 1985 A. D.
- Watson, O.,**
 - Ceramics, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber,
 London, 1989.
- Weill, Jean David.,**
 - Les Bois à Épigraphe Jusqu' à l' Époque Mamlouke, (Catalogue
 Général Musée Arabe du Caire), le Caire, 1931.
- Wiet, G.,**
 - Stèles Funéraires, (Catalogue Général Musée Arabe du Caire),
 Tome Sixième, Imprimerie Nationale, Boulac, le Caire, 1939.
 - Musiciens et Danseuses, la Femme Nouvelle, le Caire, Marc 1949.
- Yahya, Lutfi, A. W.,**
 - Trade Relations, India and Egypt Influences and Interactions, Marg
 Publications and Indian Council for Cultural Relations, 1993.
- Zhyan, Li and Wen, Cheng.,**
 - Chinese Pottery and Porcelain, Tradition Chinese Arts and Culture,
 Translated into English by Ouyang Caiwei, Second Printing, China,
 1989

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٧	اهداء
٩	مقدمة
٢٣	هوامش المقدمة
	الباب الأول
٢٧	دور الصلات الحضارية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة
٢٩	الفصل الأول: مصر وآسيا
٣١	المبحث الأول: دور الصلات الحضارية بين مصر والجزيرة العربية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
٧٤	المبحث الثاني: دور الصلات الحضارية بين مصر والشام في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
٨٥	المبحث الثالث: دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
١١٥	المبحث الرابع: دور الصلات الحضارية بين مصر وأرمينية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
١١٩	المبحث الخامس: دور الصلات الحضارية بين مصر وإيران في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
١٤١	المبحث السادس: دور الصلات الحضارية بين مصر وتركستان في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
١٥٠	المبحث السابع: دور الصلات الحضارية بين مصر والسند والهند في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
١٥٦	المبحث الثامن: دور الصلات الحضارية بين مصر والصين في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
١٦٣	هوامش الفصل الأول
٢٤٥	الفصل الثاني: مصر وأفريقيا
٢٤٧	المبحث الأول: دور الصلات الحضارية بين مصر وشمال أفريقيا في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
٢٨٥	المبحث الثاني: دور الصلات الحضارية بين مصر وأفريقيا السوداء في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
٢٨٧	١ - علاقة مصر الإسلامية مع شرق أفريقيا.

٢٩١	ب- علاقة مصر الإسلامية مع غرب ووسط أفريقيا.
٢٩٥	هوامش الفصل الثاني
١٩	الفصل الثالث: مصر وأوروبا
	المبحث الأول: دور الصلات الحضارية بين مصر وشرق وشمال أوروبا في نقل
٣٢١	التأثيرات الفنية الوافدة.

المبحث الثاني: دور الصلات الحضارية بين مصر وغرب
نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

هوامش الفصل الثالث

الباب الثاني

	التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية
	الفصل الأول: التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون
	المبحث الأول: التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف وال
	المبحث الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على الخشب وال
	المبحث الثالث: التأثيرات الفنية الوافدة على الحجر والرخ
	المبحث الرابع: التأثيرات الفنية الوافدة على الزجاج والبلور
	المبحث الخامس: التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن
	المبحث السادس: التأثيرات الفنية الوافدة على النسيج
	هوامش الفصل الأول
	الفصل الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف
	المبحث الأول: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف ال
	المبحث الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف ال
	المبحث الثالث: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف ال
	هوامش الفصل الثاني

الفصل الثالث: دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية في مصر

٨٤٣	التأثيرات الفنية الوافدة
٨٤٥	المبحث الأول: الزخارف النباتية
٨٤٨	المبحث الثاني: الزخارف الهندسية
٨٥٢	المبحث الثالث: الزخارف الآدمية والحيوانية والخرافية
٥٧	المبحث الرابع: الزخارف الكتابية
١٧	هوامش الفصل الثالث
٧٥	المصادر والمراجع: قائمة بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية

هذا الكتاب

★ هو دراسة شاملة للتأثيرات الفنية الواحدة : في فنون مصر التطبيقية وزخارف عمارتها في الفترة الممتدة منذ بداية الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي

★ وقد استهله الباحث بدراسة وافية ومتعمقة لعلاقات مصر المتشعبة مع بقاع وأقطار العالم القديم في آسيا : (الجزيرة العربية ، الشام ، العراق ، أرمينية ، إيران ، التركستان ، السند الهند ، الصين) وأفريقيا : (شمال أفريقيا ، وأفريقيا السوداء) وأوروبا : (شمالاً وجنوباً ، شرقاً وغرباً) موضحاً دور هذه العلاقات في نقل التأثيرات الفنية الواحدة.

★ وأردف ذلك بدراسة شاملة للتأثيرات الفنية الواحدة على فنون مصر التطبيقية ، سواء أكانت خزفاً وفخاراً ، أم خشباً وعاجاً وعضداً ، حجراً وجصاً ورخاماً ، زجاجاً وبلوراً صخرياً ، معادن وحلياً ، نسيجاً وبسطة.

★ ثم تناول بعد ذلك التأثيرات الفنية التي ظهرت على زخارف العمارات سواء أكانت عمائر مدنية أم حربية ودينية.

★ وأختتم الدراسة بتحليل لبعض العناصر الزخرفية الواحدة : (الزخارف النباتية ، والهندسية ، هذا بالإضافة إلى أشكال الكائنات وما تضمنته الكتابات من زخارف .